



DIE BILDWERKE

ZUM

THEBISCHEN UND TROISCHEN HELDENKREIS,

bearbeitet von

DR. JOHANNES OVERBECK,
Professor an der Universität zu Leipzig.

Mit 33 lithographirten Tafeln.

STUTTGART.
Verlag von Ebner & Seubert.
1857.

Seinem

hochverehrten Lehrer und Freunde

Herrn Professor

Friedrich Gottlieb Welcker

widmet diese Arbeit

sein ewig dankbarer Schüler

der Verfasser.

Vorwort.

Ueber den Inhalt und den wissenschaftlichen Standpunkt meines Buches habe ich hier Nichts vorzubemerken; denn ich glaube, dass eine Sammlung der heroischen Bildwerke vor Kennern sich entweder selbst rechtfertigt, oder durch eine Vorrede des Verfasser's nicht gerechtfertigt werden kann, ich glaube dass man das Bedürfniss eines solchen Werkes in *der* archäologischen Literatur empfindet, und hoffe, dass man meine Arbeit nicht zu denen rechnen wird, welche besseren die Bahn versperren. Den wissenschaftlichen Standpunkt der Anordnung der Theile habe ich in der Einleitung darzulegen und zu begründen versucht, und hierüber muss ich das Urteil erwarten. — Ein Wort sei mir erlaubt über das Aeussere meines Werkes. Dasselbe ist an Bogenzahl stärker geworden, als im Prospect angekündigt war; der Stoff war seit Jahren gesammelt, und nach seiner Durchmusterung berechnete ich den Umfang des Buches auf etwa 30 Bogen. Die Redaction hat den Text anwachsen lassen, ohne dass ich mich im Stande sah, dieser Erweiterung entgegenzuwirken. Wenn man mir die Forderung grösserer Knappheit entgegenhalten sollte, so antworte ich, dass, wenn ich allein für Fachgenossen geschrieben hätte, viel kürzere Andeutungen genügt haben würden, aber bei der geringen Zahl archäologischer Werke welche die studirende Jugend gebrau-

chen kann, schien es mir Pflicht, in der Behandlung des Textes auf diese und auf ihr Lernbedürfniss wenigstens einige Rücksicht zu nehmen. Und eben diese Rücksicht hat hie und da in den Noten eine Polemik gegen jene unrichtige und ungesunde Methode der archäologischen Exegese, die leider noch immer zu viel Geltung hat, hervorgerufen. — Da im Uebrigen der Herr Verleger den Preis des Buches verhältnissmässig sehr billig gestellt hat, so hoffe ich, dass mein Werk denen, welchen es überhaupt willkommen ist, auch bei der grösseren Bogenzahl nicht unlieb sein werde.

Ueber die Tafeln muss ich noch bemerken, dass dieselben leider von verschiedenen Händen bearbeitet sind, was ihnen nicht zum Vortheil gereicht. Ich war aber gezwungen mehre Arbeiter zu verwenden, indem der ursprünglich engagirte Zeichner trotz aller Mahnungen und Versprechungen so langsam arbeitete, dass die 33 Tafeln in kürzestens 3 Jahren vollendet worden wären. Feines Gefühl für die Antike aber ist eben so wenig ein Gemeingut aller Lithographen, wie es Gemeingut aller Philologen und Archäologen ist; in den Augen von Kennern werden deshalb nicht alle meine Tafeln gleichen Werth haben; aber ich glaube doch behaupten zu dürfen, dass unter den 400 und einigen Abbildungen keine untreue und verfehlte sich findet, und dass die Tafeln ihrem Zweck, die bedeutendsten Heroenbildwerke anschaulich vorzuführen, alle entsprechen.

Bonn, 15. März 1853.

Overbeck.

Inhaltsverzeichniss.

V. Kreis der Aithiopis S. 491—555

VI. Kreis der Kleinen Ilias und der Iliupersis S. 559—672

VII. Kreis der Nostoi, Oresteia S. 675—747

Einleitung.

I.

Anordnung der heroischen Bildwerke nach ihren Quellen; episch, lyrisch und tragisch begründete Bildwerke, Anhang der auf locale Tradition und spätere Poësie begründeten.

---

1. So verschiedenartig auch die Gesichtspunkte sein mögen, aus denen man die Werke der antiken Kunst betrachten und anordnen kann, nach Zeiten und Stilen, nach Conception und Composition, nach Kunstarten und den Arten des Material's, immer wird eine auf die dargestellten Gegenstände gerichtete Betrachtung von hervorragender Bedeutung, eine Eintheilung nach den Gegenständen deshalb unentbehrlich sein. Denn in keiner anderen Betrachtungsart der Kunstwerke werden wir uns so lebhaft, wie in dieser, des Zusammenhanges der bildenden Kunst mit allen überigen geistigen Lebensäusserungen der Nation bewusst werden. Hiefür ist die Erklärung darin zu suchen, dass dieser Zusammenhang der bildenden Kunst mit dem Leben in allen seinen Richtungen nicht ein äusserlicher und zufälliger, sondern ein innerlicher und ursächlicher ist, weil das Leben für alle Kreise seines Inhalt's in allen Ausdrucksweisen nach künstlerischer Gestaltung strebt, und die bildende Kunst die-

sem Streben mit eben so klaren und durchgreifenden Formen entgegen kommt, wie ihre Schwester, die ebenfalls das ganze Leben umfassende und künstlerisch gestaltende Poësie. Erkennt man aber dies und den inneren Zusammenhang des Leben's und der Kunst an, so folgt hieraus mit Nothwendigkeit für die gegenständliche Anordnung der Bildwerke die Aufgabe, den Eintheilungsgrund derselben im Allgemeinen wie im Einzelnen und Einzelnsten aus den in den Lebenskreisen der Nation liegenden Quellen zu entnehmen. —

2. In Bezug auf die Hauptabtheilung aller Kunstwerke ihrem Gegenstande nach kann man füglich die von Otfried Müller (Handbuch §. 346. 2) aufgestellte Unterscheidung zweier grossen Hälften gelten lassen. In die erstere versetzt er diejenigen Gegenstände, welche in der äusseren Erfahrung, in die letztere diejenigen, welche in einer Welt geistiger Anschauungen, in der sich die Nation bewegt, gegeben sind. Die Gegenstände der ersteren Classe benennt er als die historischen Gestalten, wofür wir sagen wollen: die realen, oder die Gegenstände des Menschenleben's, die der letzteren, die idealen, sind die Wesen der Religion und der Mythologie. Wir haben es hier nur mit einem Theile der letzteren zu thun, und können deshalb sowohl die Frage über die quellengemässe Eintheilung der Kunstdarstellungen des Menschenleben's wie die andere, über die rationelle Systematik der religiösen Gegenstände, ohne unseren Zweck zu beeinträchtigen, ganz bei Seite lassen; unserer Untersuchung fallen nur diejenigen idealen oder mythologischen Bildwerke anheim, welche auf die Sagenpoësie gegründet sind. So wie aber die erstere Classe der idealen Gegenstände der bildenden Kunst die religiös geglaubten, in den Cultus aufgenommenen Wesen und deren Mythen auf allen Stufen ihrer Fort- und Umbildung ausmachen, so umfasst unsere zweite Classe alle Wesen, welche der mythischen Urgeschichte Griechenland's angehören als die Vorbilder und Vorkämpfer der Stäm-

me, die Heroen, und zwar auch diese in allen ihren Mythen und auf allen Stufen ihrer Fort- und Umbildung in den verschiedenen Zeiten und Orten und durch die verschiedenen künstlerischen Organe der griechischen Nation. —

3. Bei aller mannigfaltigen Verschiedenheit der Ansichten über die Sagenpoësie und die Stufen und Formen ihrer Ausbildung dürfen wir doch als das übereinstimmende Ergebniss aller Forschung auf diesem Gebiete Folgendes hinstellen [1]). Der erste kunstgemässe Ausdruck der Volkstradition von den Thaten der Helden ist in den Il. IX. 189 und sonst als *κλέα ἀνδρῶν* bezeichneten Liedern und Balladen gegeben, welche nicht ein zünftiger, von Zeus und der Muse mit Liedergabe und Sagenkunde besonders betrauter Aöde, sondern jeder begabte Mensch, wie in der angeführten Stelle Achilleus, selbstdichtend zur Kitharis singt [2]). Die *κλέα ἀνδρῶν* bestimmter Helden- und Thatenkreise gelangen durch die nationalere Bedeutung ihres Inhalt's und die mitwirkenden Umstände der äolischen Colonien vor anderen localer fortlebenden zu allgemeinerer Geltung, und werden zahlreicher und häufiger gesungen oder recitirend vorgetragen, und diese sind es, welche uns auf der zweiten Entwickelungstufe in grössere Liederreihen oder Liedergänge, *οἶμαι* erweitert entgegentreten, wie sie Phemios und Demodokos als zünftige, von der Muse mit Sagenkunde belehnte Sänger, Aöden, vortragen. Bestimmte Heldenkreise, namentllich der troische, gewinnen durch dieselben Ursachen, welche den Kleaandron dieser Kreise förderlich waren, durch die Oemen höhere künstlerische Gestaltung, grösseren Ruhm und weitere Verbreitung (vgl. Od. VIII. 73 f.), während andere Oemen mehr localer Natur und Bedeutung local fortleben, und sich nach dem Wachsen der Sage vermehren und erweitern [3]). Dann

1) Vergl. Welcker, Ep. Cycl. I. S. 338 ff., Nitzsch, Sagenpoësie S. 6 ff. — 2) Vgl. auch Nitzsch in der Allg. Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur 1852. S. 13. — 3) Nitzsch, Allg. Monatsschrift a. a. O. S. 15 f. und Sagenpoësie S. 3 ff.

tritt Homer auf, der kunstgemässe Zusammenfüger des in Kleaandron und Einzeloemen überlieferten Stoffes in Oemen im höchsten Sinn mit idealem, ethisch gefasstem Centrum [4]), und durch sein Schaffen gehen im Bereiche seines Dichten's Kleaandron und Oemen in das Epos auf, jedoch nicht ohne dass grosse Partien der Sage in den früheren künstlerischen Gestaltungen theils local, theils auch in weiterer Verbreitung neben dem nunmehr rhapsodirten Epos fortbestehen [5]). In den Kreisen aber, in denen Homer's Genius den Anstoss gegeben hatte, setzen seine Nachfolger ergänzend und erweiternd, neuen Stoff aus local gewachsener Sage und aus den Anlässen früherer Epen [6]) entnehmend die epische Gestaltung des Sagenstoffes fort, und im Verlaufe der Zeit gewinnt so namentlich der troische und thebische Kreis eine kanonisch künstlerische, durch Rhapsoden und in Rhapsodenagonen [7]) überall hin verbreitete, zum Theil diaskeuastisch, zum Theil in selbständigem Schaffen und Dichten erweiterte Gestalt. Gegen diese durch das Wirken und Schaffen der epischen Rhapsoden und Dichter getragene Gestaltung der Heldensage tritt die Tradition derselben in Kleaandron und Oemen zurück, und während des Epos zur nationalen Geltung und Herrschaft gelangt, lebt jene Tradition der Heldensage innerhalb der einzelnen Stämme und Orte fort, immer neuen Stoff zur weiteren künstlerischen Gestaltung erzeugend und absetzend, welcher dann neben dem nationalen Epos für die späteren poëtischen Fortbildungen des Heroenmythus nach dem Epos in Lyrik und Tragödie zur Quelle wird. —

4. Die künstlerische und nationale Durchbildung der Heldensage im Epos aber ist die erste Hauptstufe ihrer Gestaltung, welche für die bildende Kunst in Anschlag kommt. Denn lange bevor die bildende Kunst, wenigstens die hier

4) Nitzsch, Historia Homeri II. 10. — 5) Nitzsch, Sagenpoësie S. 14 ff. — 6) Welcker, Ep. Cycl. I. S. 327, II. S. 9 ff. — 7) Welcker, Ep. Cycl. I. S. 371 ff.

allein in Betracht kommende, deren Werke uns erhalten oder als real existirende überliefert sind [8]), die ersten Versuche der Darstellung des Stoffes der Heldensage machte, war dieser in das Epos zusammengeflossen, durch das Epos seinen eigenen Prinzipien gemäss gebildet und umgebildet, und, um ein treffendes Wort Otfried Müller's zu gebrauchen, der bildenden Kunst „zugearbeitet und präformirt." War aber das Epos und seine Gestaltung der Sage in nationaler Geltung, so folgt daraus mit Nothwendigkeit, dass dieses, nicht die in Dunkel gestellte Volkstradition die Quelle für die bildende Kunst wurde, um so mehr, da die Kunstwerke an Orten entstanden, wo die Epopöen rhapsodirt wurden, nicht aber, wenigstens für uns nicht nachweisbar, dort, wo die Volkstradition in früheren Gestaltungen local fortlebte. Hiedurch wird also zunächst einmal für die Kreise, welche das Epos erfüllte, die locale Quelle der Bildwerke, und damit die landschaftliche Anordnung derselben, welche Müller aufgestellt hat, und die Andere befolgten, beseitigt; dafür muss *quellengemäss* die Anordnung der Bildwerke nach den Poësien eintreten, und wir stellen demgemäss als erste

8) Jene Kämpfe der Achäer und Troer um Helena, welche diese nach Il. III. 126 im Gewebe darstellt, können nach meiner Auffassung, als das absolut vereinzelte Beispiel, hier nicht in Betracht kommen. Was aber die reale Kunst anlangt, so datiren von namhaften Werken über Homer hinaus nur die mykenäischen Löwen, die Niobe am Sipylos und einige andere der Art, welche uns hier nicht berühren, und selbst das am weitesten gehende Bestreben, die Vasenbilder älter zu datiren, als bisher allgemein geschieht, das von Ross in der Allg. Monatsschrift für Wiss. und Literatur 1852. S. 349 ff., weist der homerischen Zeit (S. 361) nur die s. g. phönikisirenden (ägyptisirenden) Vasen mit Ornamenten, Thiergestalten, Thierkämpfen, höchstens mit den Uebergängen zu heroischen Darstellungen, z. B. Jagden, zum Theil mit Schrift zu. Selbst nach Ross fallen die ältesten eigentlichen Heroenbilder, wie das Parisurteil S. 208, Nro. 1, oder die Kyklopenvase S. 760, Nro. 10 u. A. in eine spätere Epoche, in der das Epos bereits herrschte. —

Classe der heroischen Bildwerke die episch begründeten hin. Ist aber diese Anordnung der Bildwerke im Allgemeinen als richtig anerkannt, so ist damit zugleich die von Rochette vorgeschlagene und in den Monuments inédits befolgte Eintheilung nach einzelnen Helden beseitigt, und wir werden consequenter Weise innerhalb unserer ersten Classe die Bildwerke nicht anders, als nach den Kreisen der epischen Gedichte eintheilen dürfen. Dadurch aber werden wir für diese selbst und für den Zusammenhang der bildenden Kunst mit der Poësie eine auf keine andere Weise erreichbare Uebersicht gewinnen. —

5. Nachdem wir das Prinzip der Anordnung der heroischen Bildwerke nach ihren poëtischen Quellen aufgestellt, und die erste Classe, die episch begründeten Bildwerke etwas näher motivirt haben, können wir die Begründung der folgenden Classen der Bildwerke in wenigen Worten geben. Die nach der Zeit des Epos bedeutendste Fort- und Umbildung erfuhr die Heldensage durch die lyrische Poësie [9]. Die lyrische Poësie schöpfte ihren Sagenstoff unbeschränkt aus allen Quellen der Tradition, dennoch aber muss das nationale Epos als die Hauptunterlage der Ueberlieferung betrachtet werden, welches auch der lyrischen Poësie den Stoff zugearbeitet und präformirt hatte. Auch konnte der lyrische Dichter nur auf die Kenntniss der epischen Form im Sagenbewusstsein seiner Hörer im Allgemeinen mit voller Sicherheit rechnen, und so musste diese den Ausgangspunkt für die Umgestaltung der Sage durch die Lyrik werden. Danach erscheint die lyrische Poësie als die zweite Hauptquelle der bildenden Kunst in der Darstellung heroischer Scenen; aber sie ist dem Epos nur principiell coordinirt, während sie sich in Wirklichkeit in einer viel geringeren Masse der Producte offenbart, oder mit einiger Sicherheit

9) Vgl. Dissen's Einleitung zu Pindar Cap. 2. De fabulis p. XXXIII sqq., Welcker, Griech. Tragg. I. S. 7 ff.

erkennen lässt. Daraus nun ergiebt sich für die Darstellung einerseits, dass wir bestrebt sein müssen, die lyrisch begründeten von den episch begründeten Bildwerken zu unterscheiden; andererseits, dass wir der Zersplitterung des Stoffes durch Festhalten der vom Epos bezeichneten Kreise vorbeugen müssen, und zu diesem Festhalten der epischen Kreise der Lyrik gegenüber durchaus berechtigt sind. —

6. Die dritte Hauptentwickelung fand die Heroensage in der Tragödie, die tragische Poësie ist demnach die dritte Hauptquelle auch für die bildende Kunst, und als dritte Classe der heroischen Bildwerke stellen wir die tragisch begründeten auf. Die Einwirkung der Tragödie, namentlich der euripideïschen, auf die bildende Kunst ist bedeutend, und offenbart sich in zahlreichen Werken fast aller Kunstarten. So wie aber die Tragödie ihre Stoffe vorwiegend aus den schon vom Epos durchgearbeiteten, künstlerisch gestalteten und nationalisirten Sagenkreisen entnahm, ohne deshalb einen Zuwachs des Stoffes aus localen, besonders attischen Sagentraditionen zu verschmähen, eine Thatsache, welche feststeht, mag man ein näheres inneres Verhältniss zwischen der Tragödie und dem Epos statuiren, wie Welcker, oder dies zum grössten Theile läugnen, wie Nitzsch in seinem Buche über die Sagenpoësie [10]), so fällt auch die überwiegende Zahl der tragisch begründeten Bildwerke in diese Kreise, besonders den thebischen und troischen. Da wir nun auf keinen Fall berechtigt sind, diese Erscheinung dem Zufall beizumessen, vielmehr sehr wohl, deren Grund in den für diese Kreise popularisirenden und nationalisirenden Einflüssen der epischen Poësie zu finden, so dürfen wir auch für die tragisch begründeten Bildwerke, wie für die lyrisch begründeten die Anordnung festhalten, welche wir in den vom Epos bezeichneten und erfüllten Kreisen gefunden haben. Die Fortentwickelung der Heldensage durch die

10) Vergl. besonders Buch 2. Cap. 22 und 23, S. 392 ff.

drei Hauptgattungen der Poësie kommt auf diese Weise mit den Einflüssen der Poësie auf die bildende Kunst zusammen zur klaren Anschauung, und zugleich wird für jeden Kreis die Klarheit und Uebersichtlichkeit in der Darstellung gewahrt. —

In die drei nach den Kreisen der epischen Poësie geordneten Classen der episch, lyrisch und tragisch begründeten Bildwerke geht nun die überwiegende Masse aller Heroendarstellungen der bildenden Kunst auf, wenig zahlreich sind ihr gegenüber die auf local gebliebene Tradition und die auf die komische wie die auf spätere Poësie begründeten Kunstwerke, von welchen die auf locale Tradition begründeten nur in geringer Zahl vorhanden, die komisch begründeten durchaus vereinzelt sind, die aus später Poësie geflossenen überhaupt vielleicht nirgendwo mit Sicherheit nachgewiesen werden können. Diese verhältnissmässig wenigen Monumente werden wir füglich als Anhang behandeln und zusammenfassen dürfen, und sie werden wir, um auch bei ihnen quellengemäss zu verfahren, landschaftlich anordnen. —

II.

Zurückführung der heroischen Bildwerke auf ihre poëtischen Quellen; Unterscheidung der episch, lyrisch und tragisch begründeten.

---

1. Nach der Aufstellung der Poësie als Quelle der heroischen Darstellungen der bildenden Kunst muss deren Zurückführung im Einzelnen auf das Epos, auf die lyrischen und tragischen Poësien unsere nächste Aufgabe sein. Diese Untersuchung und die Unterscheidung der zu jeder der genannten Gattungen der Poësie gehörenden Bildwerke wird durch die grosse Lückenhaftigkeit unserer Kenntniss des Stof-

fes und Inhalt's der grösstentheils verlorenen alten Gedichte wesentlich erschwert, und die Resultate derselben werden in einer bedeutenden Reihe von Fällen unsicher und selten unbestritten oder unbestreitbar bleiben. Dennoch dürfen wir vor dem Versuche, allgemeine Grundsätze der Unterscheidung aufzustellen, welche für jeden einzelnen Fall der subtilsten Prüfung unterliegen, nicht zurückschrecken.

2. Um zunächst die episch begründeten Bildwerke aufzufinden, fragen wir uns Zweierlei: erstens, in welchen Kunstkreisen wir dieselben vorwiegend zu suchen haben werden, und zweitens, welche Eigenthümlichkeit im Charakter der Darstellung wir für dieselben werden voraussetzen dürfen? In Antwort auf die erstere Frage bezeichnen wir zunächst die ältere Kunst und sodann diejenige Kunstart, welche am meisten dem täglichen Leben angehört, die Vasenmalerei, als diejenige, in welcher das Vorwiegen episch begründeter Bildwerke vorausgesetzt werden darf. Denn erstens muss die Stärke und Allgemeinheit der Geltung des Epos um so grösser sein, je höher wir in der Zeit hinaufgehn, um so geringer, je tiefer wir in der Zeit herabsteigen, wo andere Dichtungsarten und die von ihnen modificirten Darstellungen sich neben der epischen Geltung verschafft haben; andererseits aber erscheint das überall und häufig rhapsodirte Epos [1]) bis in die spätere Blüthezeit der Tragödie herab als die populärste, bekannteste, in allen ihren Darstellungen am meisten im Munde des Volkes lebende Sagenpoësie. Auf die Frage aber nach dem Charakter der episch begründeten Bildwerke antworten wir, dass wir den Charakter der epischen Darstellung der Begebenheiten in den bildlichen Reproductionen derselben gespiegelt oder wiedergegeben zu finden

1) Nicht Ilias und Odyssee allein, sondern gewiss wenigstens die Gedichte des troischen und thebischen Kreises neben jenen, wenngleich nicht so allgemein, vgl. Nitzsch, Sagenpoësie S. 377 f. Gegen das 8, 9 und 10 Capitel des 2. Buches liesse sich doch noch Manches erwiedern.

voraussetzen werden. Denn nur die Darstellungsweise der einzelnen Begebenheit, nicht der gesammte Kunstcharakter des Epos kann hier in Anschlag kommen, weil die bildende Kunst nur die einzelnen Begebenheiten, nicht aber das Epos in seiner Einheit und Ganzheit zu reproduciren vermag. Der Charakter der epischen Einzelerzählung aber liegt in der nur auf die Sache selbst gerichteten, aller Absichtlichkeit und äusseren Tendenz fernen, und in diesem Sinne, bei allem Schmuck der Bilder und der Sprache im Vergleich mit der prächtigeren lyrischen und der pathetischeren tragischen einfachen und ruhigen Darstellungsweise. Indem wir nun denselben einfachen und naïven Charakter im Gebiete der Heroenbildwerke zunächst der älteren Kunst und der populären Technik aufsuchen, begegnen uns, und sind als diejenigen Bildwerke, die kein Mensch auf andere, als epische Grundlage beziehen kann, wohl in Anschlag zu bringen, jene unzählbaren Kampfscenen, welche ich wegen ihres mangelhaften Charakterismus auf bestimmte Scenen zu beziehen entschieden ablehnte. Grade diese für bestimmte Scenen mangelhafte Charakteristik, die hochnaïve Simplicität dieser an berühmte Darstellungen der Poësie gleichsam nur zeichenweise erinnernden Bilder bezeichnet im extremsten Grade die Eigenthümlichkeit der episch begründeten Bildwerke. Von ihnen müssen wir als von unserem Fundamente ausgehn, indem wir in mehr charakterisirte Kunst vorschreiten. Eigentlich ganz auf gleicher Stufe mit diesen insignificanten Kampfscenen stehn einerseits diejenigen, welche durch irgend einen hinzukommenden Umstand, wie das Eintreten einer Gottheit oder durch Beischriften für uns bestimmbar werden, ohne in sich schärfer bezeichnet zu sein [2]), andererseits diejenigen Vasenbilder, welche eine durch sich bezeichnete,

2) So z. B. durch Athene's Anwesenheit der Kampf zwischen Achilleus und Hektor Taf. XIX. 2, oder die Memnonskämpfe Taf. XXII. 2. und 6. durch die Anwesenheit der Mütter und der Memnonskampf das. 1. durch die Beischriften.

nicht so allgemeine Begebenheit zum Gegenstande haben, welche also für uns aus dem Gegenstand erkennbar werden, ohne dass dessen Darstellung im Mindesten charakteristischer wäre als die jener Monomachien, wie die archaischen Parisurteile u. A. Schreiten wir so langsam fort in bezeichnender darstellende Kunst, die gewonnenen Merkmale der naïven Reproduction der Poësie oder der von der Poësie überlieferten Begebenheit festhaltend, so werden wir die episch begründeten Bildwerke weit herab in die Erzeugnisse der vollendeteren Technik verfolgen können, und werden erfahrungsgemäss bestätigt finden, was wir vorausgesetzt haben: dass die grösste Masse der älteren Kunstwerke, und das ist zugleich die grössere Masse der Heroenbilder überhaupt, auf epischer Grundlage ruht. Und damit wird es zur Aufgabe, aus dieser Masse die ausnahmsweise lyrisch oder tragisch begründeten Bildwerke nach demnächst zu besprechenden Kriterien auszusondern. In der späteren Vasenmalerei unteritalischer Fundorte, wie in den ebenfalls ihrem Hauptbestande nach aus späterer Zeit stammenden Werken anderer Kunstarten, in den Reliefen, Wandgemälden, Gemmen, offenbart sich ganz verschiedener Geist der Auffassung und Darstellung, der zum Theil der Epoche, zum Theil, nicht selten nachweisbar, der zum Grunde liegenden Poësie zukommt, als welche wir für diese späteren Kunstwerke in ihrer Hauptmasse die tragische, seltener die lyrische Poësie und nur ausnahmsweise das Epos voraussetzen und erkennen. —

3. Indem wir die Hauptmasse der Bildwerke älterer Kunst für episch begründet erklären, thun wir dies keineswegs für alle ohne Ausnahme, vielmehr haben wir es schon als Aufgabe ausgesprochen, aus ihnen die lyrisch und tragisch begründeten auszusondern. Nur muss dies nach bestimmten Grundsätzen und Merkmalen geschehn, und indem wir einerseits Bergk's Aufstellung [3]) anerkennen, dass nicht

3) Zeitschrift für Alterthumswissenschaft 1850 S. 406 ff., vrgl. auch unten S. 171.

alle Bildwerke auf's Epos zurückzuführen sind, treten wir andererseits dem Unbestimmten und Schwankenden entgegen, das darin liegt, wenn er für viele Producte der bildenden Kunst lyrische Basis voraussetzt, ohne sie zu erweisen oder die Kriterien ihrer Erweisung aufzustellen. — So wie wir in den epischen Bildwerken einen Abklang und Spiegel der epischen Darstellung der Begebenheit als Kriterium aufstellten, werden wir für die als lyrisch zu bezeichnenden einen Einfluss der lyrischen Eigenthümlichkeit in der Behandlung der Heroensage in den Kunstwerken aufzusuchen haben.

Der Grundcharakter aller lyrischen Darstellung heroischer Mythen ist eine tendenziöse Behandlung. Der lyrische Dichter dichtet für einen bestimmten Zweck und auf einen äusseren Anlass, und diese beiden bestimmen die Behandlung des Mythus. Danach liegen die Unterschiede der lyrischen Darstellung von der epischen Darstellung der mythischen Begebenheit sowohl im Stofflichen und Materiellen, wie im Geistigen und Formellen; die lyrische Poësie erzählt, ihren paraenetischen und enkomiastischen Gesichtspunkten und Tendenzen gemäss viele Mythen anders, als das Epos, oder bringt sie unter andere Beleuchtung durch neue Combinationen. Für die lyrisch begründete bildende Kunst sind nun die materiellen Veränderungen in der Mythenerzählung als bedeutendstes Merkmal in den Bildwerken aufzusuchen, und wir werden diese, wenn überhaupt, in anderen Combinationen der epischen Personen, in Zusätzen und Auslassungen erkennen. Ein sehr sprechendes Beispiel ist in jenem Kampfe um Achilleus Leiche (S. 541 f. Nro. 86, Taf. XXIII. Nro. 2) gegeben, wo, gewiss gegen das Epos, Neoptolemos als Kämpfer eintritt, abgesehn von der Beischrift *ΓΑΤΡΟΚΛΙΑ* des Averses. Die geistigen und formellen Neuerungen der lyrischen Darstellung heroischer Begebenheiten werden sich in ihrem Reflex auf die bildende Kunst am schwierigsten erkennen lassen, vielleicht dürfen uns manche tiefsinnige Combinationen der Avers- und Reversbilder der Va-

sen, von denen weiter unten gesprochen werden wird, für Spuren lyrischer Präformirung gelten, obwohl sie auch dem im Geiste der lyrischen Poësie schaffenden Künstler bei epischer Grundlage seines Werkes angehören können, weshalb auch hier die Kritik mit grosser Vorsicht gehandhabt werden muss [4]). Endlich kommen unserer Unterscheidung der lyrisch begründeten von den episch begründeten Bildwerken und der Aussonderung jener aus diesen zuweilen noch äussere Merkmale in Inschriften oder Beischriften zu Hilfe, wie in unserem Kreise *Ἰλίου Πέρσις κατὰ Στησίχορον* auf der Tabula Iliaca, *ΠΑΤΡΟΚΛΙΑ* auf der Peleus- und Thetisvase S. 180 Nro. 15, Taf. VII. Nro. 5. Vielleicht haben wir in den Dorismen mancher Namensbeischriften eine Hindeutung auf nachepische, auf lyrische Quelle, wie z. B. in der Parisvase S. 220 Nro. 43, Taf. X. Nro. 5, welche zugleich das älteste Beispiel der in späterer Kunst oft wiederholten Verführung des Alexandros durch Eros darbietet, gewiss nicht nach dem Epos. Auf eine gleiche Quelle sind vielleicht auch die Neuerungen in der Pariskalpis S. 233 Nro. 67, Taf. XI. 1 mit den symbolischen Figuren der Eutychia und Klymene und ebenfalls dem verführenden Eros zurückzuführen. —

4. Wesentlich derselben Art, aber schärfer ausgeprägt, und daher leichter zu erkennen, sind die Merkmale der tragisch begründeten Bildwerke, namentlich der ohne Vergleich zahlreichsten, welche auf Euripides zurückgehn. Ethos und Pathos bilden die Grundlage der tragischen Behandlung der heroischen Mythen; auf ihn erbaut sich eine sowohl im Stofflichen, wie in der Form und in den Compositionsmotiven neue Darstellung der einfachen epischen Stoffe, welche in beiden Beziehungen in die bildende Kunst hinübergeht, und in ihren Werken häufig nachzuweisen ist.

4) Wahrscheinlich hat der Bilderreichthum der Françoisvase lyrische, nicht epische Grundlage, und man wird wohl thun, die Einheit in dieser Mannigfaltigkeit in der ethischen Bedeutung der dargestellten Mythen zu suchen.

Hier ist aber vor Allem wohl festzuhalten, dass nicht sowohl die äussere theatralische Anordnung, nicht eine einzelne Scene des Mythus, wie sie auf dem Theater erschien, von der bildenden Kunst wieder gegeben wird, sondern der innere Gehalt des tragisch umgestalteten Mythus in Momenten, welche die inneren dramatischen Compositionsmotive am prägnantesten zur Anschauung bringen. So das Aloperelief bei Welcker, Alte Denkmäler II. S. 203 ff., so die Oidipusvase S. 62, Nro. 75, Taf. II. Nro. 11, so die Archemorosvase S. 114, Nro. 26, Taf. IV. Nro. 3, so die Hektorvase S. 472, Nro. 139, Taf. XX. Nro. 4 und viele andere Denkmäler. Dies ist das Gewöhnliche; daneben kommen aber auch tragisch begründete Bildwerke vor, welche uns die Scenen der Tragödie direct vor Augen stellen, wie z. B. die Polymestorvase S. 670. Nro. 185, Taf. XXVIII. Nro. 2, die Mittelgruppe des angeführten Archemorosbildes und wie manches etruskische Aschenkistenrelief. — Von den Compositionsmotiven der tragischen Poësie macht sich das der Acte und der trilogischen Form in die bildende Kunst hinübergehend in einem Parallelismus und Nebeneinander fühlbar, wofür die Reliefe der taurischen Iphigeneia S. 724. Nro. 71, Taf. XXX. Nro. 1., S. 726. Nro. 77, S. 729. Nro. 78, Taf. XXX. Nro. 3 und S. 731. Nro. 81, Taf. XXX. Nro. 2, bei unzweifelhaft tragischer Begründung augenfällige Beispiele bieten. Von der Stimmung geht namentlich das euripideïsche Pathos in die bildliche Reproduction über. Zur Aussonderung der tragisch begründeten Bildwerke sind wir durch eine umfassendere Kenntniss der Tragödieninhalte mehr befähigt, als zur Erkennung der lyrisch begründeten. Bei einem Bildwerk also, welches sich nicht durch die oben bezeichnete naïve Simplicität als episch begründet zu erkennen giebt, werden wir die Gestaltung des in ihm dargestellten Mythus in der Tragödie mit dem Inhalt und dem Vortrag des Kunstwerkes zu vergleichen haben, um zum Nachweis der tragischen Quelle zu gelangen.

5. Veränderungen in den stofflichen Darstellungen und Veränderungen in der Auffassung nach dem Geiste der verschiedenen quellenhaften Poësien nebst accessorischen äusseren Merkmalen sind also die Kriterien zur Unterscheidung der lyrisch und der tragisch begründeten Bildwerke von den episch begründeten, und auf diese Merkmale ist bei der Zurückführung des Bildwerkes auf die poëtische Quelle zu achten. Erst wenn diese Unterscheidung und Zurückführung in allen Fällen oder in den überwiegend zahlreichsten gelungen, wenn die Methode praktisch erprobt und zu kritischer Schärfe gelangt sein wird, werden wir im vollen Masse über das Verhältniss zu urteilen im Stande sein, in welchem die Bildwerke zu ihren poëtischen Quellen stehn. Ob wir dahin jemals gelangen werden, ist eine bisher kaum zu beantwortende Frage, und das Festhalten an den Kreisen des Epos für die Anordnung aller Bildwerke deshalb jedenfalls nach dem oben S. VII. Gesagten zu empfehlen. —

III.

Ueber das Verhältniss der heroischen Bildwerke zu ihren poëtischen Quellen.

1. Im Allgemeinen ist hier zunächst wiederholt auf den bedeutenden Einfluss hinzuweisen, den die poëtische Durcharbeitung, Popularisirung und Nationalisirung der Heroenmythen auch auf die bildnerische Reproduction derselben ausgeübt hat. So wie sich dieses nur bei der Annahme der Quellenhaftigkeit der Poësie für die bildende Kunst, nicht aber bei der Zurückführung der Bildwerke auf landschaftliche Sagen begreifen lässt, so tritt die Thatsache je näher

wir in's Einzelne, in die verschiedenen Kreise der Bildwerke eingehn, mit um so grösserer Augenfälligkeit hervor. Ueberall wo wir grössere Gruppen von Heroenbildern finden, lässt sich eine ältere (Epos) oder neuere (Tragödie) berühmte und populäre Poësie als vorbildend nachweisen, und umgekehrt sind die Heroenbilder, welche sich auf local gebliebene Sagen allein gründen, so vereinzelt, dass sie allesammt die Zahl der Bildwerke einer bedeutenden epischen oder tragischen Gruppe kaum erreichen. Die verschiedenen Gattungen der Poësie aber haben ihre Einwirkung auf die Kunst zu verschiedenen Zeiten und auf verschiedene Arten der Kunstwerke ausgeübt, was klar hervortritt, wenn man die einzelnen hervorragend starken Gruppen von Bildwerken betrachtet. Das Epos wirkte besonders auf die ältere Kunst und auf die Vasenmalerei, diejenigen Gruppen von Bildwerken, bei denen eine tragische Grundlage nicht angenommen werden kann: die Parisurteile und die Darstellungen von Peleus und Thetis aus den Kyprien, die Monomachien aus dem Kreise der Ilias bilden die allerstärksten Gruppen und zwar archaischer Vasenbilder, daran reihen sich andere, ebenfalls, wenn auch nicht so zahlreiche Bilderkreise, wie Amphiaraos Ausfahrt, Penthesileia, Memnon; andere Gruppen, deren Gegenstand auch tragisch behandelt worden, haben ebenfalls für ihre archaischen Vasenbilder berühmte epische Grundlage, so z. B. die Troïlosbilder. Den Wirkungskreis der lyrischen Poësie vermögen wir aus oben angedeuteten Gründen nicht so bestimmt zu umgrenzen, der der Tragödie aber offenbart sich in der späteren Vasenmalerei und in der späteren Kunst überhaupt, wofür der Kreis der Oresteia bei rein tragischer Begründung und ohne eine einzige archaische Vase und, bis auf das Relief von Ariccia (S. 696. Nro. 25, Taf. XXVIII. Nro. 8), ohne ein Werk alter Kunst überhaupt, das schlagendste, aber auch in anderen Kreisen wiederholte Beispiel giebt, so in dem thebischen Bruderkampfe, Achilleus auf Skyros, Iphigeneia's Opferung, Aias und Kassandra u. a. m. —

2. Nachdem wir die Einwirkung der Poësie auf die bildende Kunst im Allgemeinen ausgesprochen, und nachdem wir versucht haben, den verschiedenen Gattungen der Poësie wenigstens ungefähr den Kreis ihrer Wirksamkeit in der bildenden Kunst anzuweisen, müssen wir uns aufgefordert fühlen, die Bildwerke dieser Kreise mit den Poësien zu vergleichen, mit anderen Worten, das specielle Verhältniss der Poësien zu den bildnerischen Reproductionen oder die Art uns zu vergegenwärtigen, wie die bildende Kunst die Poësie wiedergiebt.

Die erste Bemerkung, welche wir hier machen werden, ist die, dass die bildende Kunst den Stoff, den wesentlichen Inhalt der Poësie, nicht ihre Darstellungweise wiedergiebt, Letzteres auch nicht kann, weil, wenngleich in formeller, wie in materieller Hinsicht den Darstellungsmitteln der Poësie Darstellungsmittel der bildenden Kunst entsprechen, beide sich dennoch nicht decken. Ist dies erfasst, so wird die zweite Beobachtung die sein, dass fast alle Bildwerke den Stoff der Poësie mit grösserer oder geringerer Freiheit und Eigenthümlichkeit und niemals im Sinne unserer modernen so genannten „Illustrationen" zu Gedichten und Romanen behandeln. Dies ergiebt sich theils direct aus der Vergleichung erhaltener Kunstwerke mit erhaltener Poësie, also z. B. Homer, theils indirect auf dem Wege eines einfachen Schlusses durch Vergleichung der Bildwerke unter einander, von denen nur wenige denselben Gegenstand behandelnde ganz mit einander übereinstimmen, so dass folglich zum mindesten ein Theil derselben freie Darstellungen enthalten muss, während die Heranziehung der mit der Poësie verglichenen Bildwerke uns darauf führt, diese Freiheit richtiger fast allen Bildwerken zuzusprechen. Ich sage fast allen und beziehe diese Einschränkung nicht sowohl auf Nachahmungen von Originalen, die uns verloren sind, die wir also in den Copien zu suchen haben, als vielmehr auf die Bildwerke, bei denen von Kunst und Kunstintention, also von Freiheit nicht oder

nur in sehr beschränktem Masse die Rede sein kann. Ich meine jene alleraltesten Bildwerke, welche, wenig bemüht und auch wenig befähigt, eine Heldengestalt oder eine heroische Begebenheit in ihrem individuellen Charakterismus zu reproduciren, indem sie an die Stelle sonst üblichen Schmuckes in Thiergestalten, Thierkämpfen, Jagden u. dgl. m., heroische Scenen setzen, sich genügen lassen, gleichsam ein sichtbares Zeichen zu geben, an welches sich die Erinnérung schöner und beliebter Poësie anknüpfen mogte, ähnlich wie die ältesten anikonischen Cultusgegenstände nur die Stelle des Gottes im Cultus vertreten, ihn aber nicht darstellen sollten. Auf die zum Grunde liegenden Poësien und ihre Popularität werfen diese zahlreichen Bildwerke ein sehr günstiges Licht, was für Kypria, Aithiopis u. a. Epopöen den bilderarmen Epigonen und der bilderlosen Telegonia gegenüber nicht so ganz irrelevant ist. —

3. Sehen wir von diesen in sich unfreien Arbeiten ab, so bleibt uns eine Bildermasse, deren Verhalten zu den quellenhaften Poësien ich als eine mehr oder weniger freie Reproduction bezeichnet habe. Die in diesem mehr oder weniger gegebene zweite Einschränkung des Prädicat's allgemeiner Freiheit lässt sich nicht so kurz abmachen, weil es sich hier um Grade der Freiheit und um die Prinzipien dieser Grade handelt. Ohne die letzteren aufzusuchen und hinzustellen würden wir in der bildnerischen Reproduction der Poësie volle Willkühr anerkennen, würden wir kaum bestimmen können, wo die Grenze der Freiheit liegt, und ob es überhaupt eine nothwendige Grenze giebt. Denn, wenn wir diese nur so ziehn wollten, dass der dargestellte Gegenstand erkennbar sein müsse, so würde man damit Alles der Willkühr und dem subjectiven Ermessen und Belieben anheim geben. Wir müssen also die Prinzipien der freien Reproduction der Poësie durch die bildende Kunst aufzufinden streben, und hiezu wird uns eine erneuete Parallele der bildenden Kunst mit den verschiedenen Gattungen der Sagen-

poësie die allerbeste Anleitung geben. Denn die Prinzipien dieser Behandlung des heroischen Mythus durch Epos, Lyrik und Tragödie finden sich in der bildenden Kunst und ihrer Darstellung des Mythus wieder, ohne dass, was wohl zu merken ist, ein im Geiste der Lyrik oder der Tragödie componirtes Kunstwerk deshalb lyrisch oder tragisch begründet zu sein brauchte; diese Prinzipien aber sind es, welche den Grad und die Art der Freiheit der bildnerischen Reproduction der Poësie bestimmen und beherrschen. —

4. Beginnen wir bei den einfachsten Bildwerken. Nahe an die oben besprochenen, welche nur an die Poësie erinnern, grenzt eine andere Classe von Darstellungen, welche den Zweck haben, eine einzelne oder ein paar durch den unmittelbaren Fortschritt der Begebenheit verbundene heroische Scenen als solche wiederzugeben. Der grösste Theil der älteren Vasen, aber auch der Vasen des freien und schönen Stil's fallen in diese Classe, deren Auffassungs- und Darstellungsart sich füglich mit der einfachen epischen *Erzählung* vergleichen lässt, indem in derselben der Schwerpunkt und Zweck eben in der Begebenheit selbst, nicht in ihrer ethischen Bedeutung, noch in der Entwickelung der Charaktere liegt. Beispiele dieser Darstellungsart im Geiste des Epos anzuführen ist beinahe überflüssig, jedoch will ich zur sicheren Verständigung einige recht augenfällige aus den auf meinen Tafeln abgebildeten Denkmälern hier anführen. Aus älterer Vasenmalerei: Die Amphiaraosauszüge Taf. III. 5 und 6; die Peleus- und Thetisvasen VII. 3, 4, 6; die Parisurteile IX. 1—7; die Troïlosvasen XV. 2, 3, 9—12; Briseïs Entführung XVI. 3; Diomedes und Glaukos das. 13; der Kampf an den Schiffen XVII. 6; der Kampf über Patroklos nebst der Verkündigung an Achilleus XVIII. 2 u. 3; Achilleus Waffnung das. 4 u. 7; Achilleus und Hektor XIX. 3; Hektor's Schleifung das. 6 u. 7; Priamos vor Achilleus XX. 2; Penthesileia XXI. 4—6; Memnon XXII. 2—4, 6; der Kampf über Achilleus in jener der epischen Composition

und dem gegenständlichen Geiste nach kostbarsten archaischen Vase XXIII. 1; Astyanax XXVI. 1; Menelaos und Helena das. 2, 3; Kassandra das. 15, 16 und viele andere; aus der Vasenmalerei freien Stil's: Euphorbos und Oidipus I. 3, die Oidipusvasen I. 12, 13, 16; die Peleus- und Thetisvasen VIII. 4 u. 7; die Parisurteile IX. 8, X. 1—4; Paris und Helena XII. 8, 9; Helena's Entführung XIII. 3; Patroklos von Achilleus verbunden das. 8; Telephos das. 9; die Troïlosvasen XV. 5, 6; die Monomachie des Achilleus und Hektor das. 4; Dolon XVII. 2, Rhesos das. 3 u. 5; Achilleus und Hektor XIX. 1; Penthesileia XXI. 15; Memnon XXII. 8, 13, 14; die Psychostasie das. 9; die Mütter zu Zeus flehend das. 10; Menelaos und Helena XXVI. 4, 5; Aithra das. 13, 14; Kassandra XXVII. 1—4 und andere mehr; aus anderen Kunstarten endlich: die Sphinx und Haimon I. 5—8, und die Oidipusgemmen; das Archemorosrelief III. 10; die Parisurteile XI. 2, 5, 8, 11; Paris und Helena XIII. 2, 12; Achilleus XIV. 3, 6, 8; Agamemnon und Chryses XVI, 11; Zeus und Here das. 12; Dolon das. 9 u. 19; Nestor und Machaon XVII. 7; Patroklos das. 12; sein Todtenopfer XIX. 13; Priamos und Achilleus XX. 5, 6, 11; Penthesileia 8—13; der Palladienraub XXV. 2 und 5—15; Aithra XXVI. 5; Kassandra XXVII. 5; Aineias das. 16 und andere mehr.

Von den in der Vasenmalerei verbundenen heroischen Scenen (Avers- und Reverscombinationen) gehören hieher diejenigen, welche zwei Scenen derselben Handlung oder zwei unmittelbar auf einander folgende Handlungen verknüpfen, wie S. 37. Nro. 42 Av. Oidipus und Sphinx, Rv. vier erschrockene Männer; S. 174 Nro. 2 Av. Thetis Verfolgung, Rv. Nereus und Nereiden; S. 196 Nro. 45. Av. Peleus und Thetis, Rv. Hermes Nereus Zeus Willen verkündend; S. 222 Nro. 54 Av. Parisurteil, Rv. Hermes nach vollbrachtem Auftrag zum Olympos zurückkehrend; S. 622. Nro. 103 Av. Astyanax Tod, Rv. klagende Troerinen; S. 457. Nro. 117 Av. Hektor's Schleifung, Rv. ankommende

Amazonen und ähnlich S. 499. Nro. 8 Av. Achilleus und Penthesileia, Rv. Memnon's Ankunft, S. 501. Nro. 11 Av. Achilleus und Penthesileia, R. Achilleus und Memnon. Ferner zwei Parallelacte wie z. B. S. 452. Nro. 104 und S. 520 Nro. 60 Achilleus Kämpfe gegen Hektor und Memnon, endlich Verknüpfungen zweier Scenen, die zu einander im Verhältniss von Vorbereitung und Ausgang stehn, die also eigentlich e i n e mehractige Handlung in ihren Angelpunkten fassen, wie beispielsweise S. 219. Nro. 50 und S. 225. Nro. 57 Parisurteil und Helena's Entführung. In allen diesen Combinationen bildet die Begebenheit selbst die Verbindung, was bei anderen, unten zu erwähnenden nicht der Fall ist. —

5. Eine andere Classe von Bildwerken entspricht in der Auffassung und dem Geiste der Darstellung des heroischen Mythus der Art der Lyrik. In den Kunstwerken dieser Classe ist nicht die Thatsache, die Begebenheit der Schwerpunkt der Production und Composition, sondern die Bedeutung der Begebenheit, der innere Sinn, welcher sich in der *Begebenheit* manifestirt. Auf die Offenbarung dieses Sinnes richtet sich also die Darstellung, danach gliedert sich die Composition, so wie die Lyrik die Erzählung des heroischen Mythus zur Offenbarung der ethischen Zwecke ihrer Gedichte benutzt. Der grossartigen nationalen Melik entsprechen hier die grossen öffentlichen Kunstwerke, die uns meistens nur in literarischen Erwähnungen erhalten sind, namentlich die Statuengruppen in Tempelgiebeln, wie die Iliupersiden am Heraion in Argos und am Zeustempel von Akragas, wie die Kaïkosschlacht am Athenetempel in Tegea, wie von erhaltenen Kunstwerken der Statuenverein vom Athenetempel von Aigina Taf. XXIII. Nro. 12, welchen wir Pindar's dritter nemeïscher Ode vergleichen können. Hier schliessen sich die Gruppen der Aiakiden, der Heroen Aigina's, welche das Epos zu vollem, nationalem Glanze erhoben hatte, kämpfend, und in Sieg und Untergang ihre ganze Herrlichkeit entfaltend um die Göttin, welche sie begleitet und geschirmt hatte,

und welche dort drinnen wohnte im Tempel, und fort und fort wirkte im Volke, das sie verehrte, wie damals unter den Helden, die unter ihrem Beistande kämpften. Man vergleiche mit diesem Tempelgiebel die in alle Wege epische Vase Taf. XXIII. 1. —

So wie wir diese grossen, öffentlichen Werke mit der nationalen Lyrik vergleichen können, erscheinen weniger grosse und erhabene Werke als Parallelen der dem Privatleben angehörenden lyrischen Poësie welche bis in die Volkslieder hinein des Schmuckes heroischer Mythen nicht entbehrte, und es sind hier namentlich viele Sarkophagreliefe, welche als tendenziös ausgewählte und componirte Heroendarstellungen erscheinen. Und ähnliches können wir in der Vasenmalerei nachweisen, in deren Gebiete auch manche Bildwerke eine solche tendenziöse Bedeutung offenbaren. Hier tritt die Begebenheit als solche zurück gegen die innere Bedeutung der Begebenheit, und als Consequenzen dieses Prinzip's erscheinen in der Composition die Centralisation, der reguläre Parallelismus und das Zusammenrücken der Acte. Aus dem Bereiche der auf meinen Tafeln abgebildeten Kunstwerke nenne ich hier beispielsweise von Reliefen: Taf. II. 8. Oidipus und Sphinx, Taf. VI. Menoikeus Opfertod, das. 9. das Relief Panfili mit den correspondirenden um Amphiaraos Niederfahrt und Vergötterung gruppirten Acten des Frevel's und Unterganges aus der Thebaïs; VIII. 8. Peleus und Thetis von den Göttern beschenkt und andere mehr. —

Im Gebiete der Vasenmalerei zeigt sich dieser lyrische, auf die innere Bedeutung, den Gehalt der Begebenheit gerichtete Geist der Darstellung besonders in manchen Avers- und Reverscombinationen, welche über die oben besprochenen durch die Begebenheit gebotenen Verbindungen hinausgehn. Hieher sind zu rechnen die Verbindungen zweier Scenen, welche sich zu einander als Anfang und Ende, eine grosse Handlung einfassend, also an sie erinnernd, verhalten

wie S. 212. Nro. 28 Parisurteil und Helena's Wiedergewinnung, so auch in der lyrisch begründeten Peleusvase S. 180. Nro. 15. Peleus und Thetis und Achilleus Tod. Noch tiefer ist die Combination der beiden Bilder der Vase S. 422. Nro. 49. Taf. XVII. Nro. 6: einerseits der Kampf um die Schiffe, andererseits Priamos vor Achilleus, also Hektor's höchster Glanz und Erfolg und seiner Familie und Troia's tiefste Erniedrigung. Dahin gehören denn auch durch gleiches Ethos verbundene Parallelacte wie S. 94 und 159. Nro. 6 u. 1. Amphiaraos und Alkmaion's Auszug, beide durch Eriphyle's Verrath gezwungen, oder Verbindungen, in welchen sich ein ethischer Gegensatz ausspricht, wie S. 34 Nro. 37 Oidipus und die Sphinx und Odysseus und Leukothea, und schwerlich wird man einen anderen Grund der Verbindung des Parisurteil's mit der Beschwörung des Teiresias auf dem Krater von Pisticci (S. 227. Nro. 59. Taf. X. Nro. 2) finden, als einen solchen, lyrischer Art, so dass auf dem Rever's ein Bild der Noth der Sieger von Troia, während im Aversbild der Anlass zum ganzen Kriege und zu aller Noth und allem Elend der Besiegten und Sieger dargestellt ist. Aber nicht allein in diesen Avers- und Reverscombinationen zeigt sich dieser tendenziös - lyrische Charakter der Compositionen, auch im Einzelbild offenbart er sich besonders durch das Einmischen von bedeutsamen, aber nicht zur Begebenheit, sondern zu der inneren Bedeutung derselben gehörenden Personen; so der Nymphe Nemea in der Archemorosvase Taf. IV. 2, in der der Unheil verkündende Amphiaraos gegenüber den Eindruck verstärkt, so der Klymene im Parisurteil Taf. XI. 1. Und endlich wird man denselben Geist der Darstellung in manchem Vasenbilde wie in Denkmälern anderer Gattung finden, in dem viel mehr ein heroisches Vorbild allgemein menschlicher Zustände oder das Abbild eines sittlichen Zustandes, als die Begebenheit selbst sich dargestellt. Man vergleiche in diesem Sinne die oben als im epischen (begebenheitlichen) Sinne erfunden

bezeichneten Begegnungen von Paris und Helena mit derjenigen XII. 6 und ihrem Reversbild; man vergleiche die Wiedergewinnungen Helena's XXVI. 2—4 und auch noch 11 mit das. 12; die Kassandravasen XXVI. 15, 16, XXVII. 1—4 mit XXVI. 17. — Endlich sind auch die Vasen mit zusammengerückten Acten, wie die Vivenziovase Taf. XXV. 24 nicht von epischem, sondern von lyrischem Geiste durchathmet, wie die verwandten Reliefe, z. B. das Thebaisrelief Panfili. —

6. Schliesslich müssen wir noch eine Classe von Bildwerken anerkennen, welche den heroischen Mythus in dem Sinn und Geist der dramatischen Poësie reproduciren, die man tragisch componirte Bildwerke nennen kann. Die Mythopöie der Tragödie beruht auf der Ethopöie; sowie es Beruf der epischen Poësie ist Begebenheiten zu erzählen, Handlungen vorzuführen, an denen sich in Freude und Leid in Liebe und Zorn die Heldencharaktere entwickeln, so ist es höchster Beruf der Tragödie Charaktere zu schaffen, und diese dem eng mit dem Helden verbundenen, an seine Handlungen, sein Tugend und sein Fehl geknüpften Schicksal gegenüber zu entwickeln und zu entfalten. Liegt aber der Schwerpunkt der tragischen Composition in der Ethopöie, so werden wir solche Bildwerke als im Geiste der Tragödie erfunden und componirt betrachten müssen, in denen ebenfalls die Offenbarung der Charaktere in der Situation und Begebenheit die Hauptabsicht, den Mittelpunkt der Erfindung und Darstellung bildet. In diese Kategorie gehören des Ethographos Polygnotos grosse Gemälde, namentlich seiner Iliupersis, die K a y s e r nicht ein Epos im Bilde hätte nennen sollen; in diese Classe gehören die Bilder der Timanthes, Parrhasios und Timomachos (S. 563. Nro. 1 u. 2 u. 565. Nro. 5), welche den rasenden Aias darstellten, sodann recht augenfällig Timanthes Iphigeneia (S. 314. Nro. 1) und mehre andere verwandte Kunstwerke der grossen Meister. Was aber die erhaltenen Kunstwerke anlangt, so wäre es nicht zu verwundern, wenn die Beispiele nur selten sich aufweisen liessen,

weil diese tragische Auffassungs- und Compositionsweise zu dem Tiefsten und Schönsten der alten Kunst gehört; dennoch aber, wenn wir nur die Erscheinung nicht in ihrer höchsten Vollendung zu finden trachten, werden sich Beispiele beibringen lassen, welche das Walten dieses Geistes in nicht all zu engen Grenzen zeigen. So ist ethisch tragisch auf die Offenbarung und Entfaltung der gegensätzlichen Charaktere hin componirt das Amphiaraosrelief von Oropos Taf. VI. 6, das Relief Spada mit dem Palladienraube Taf. XXIV. 23; so enthält den Geist der sophokleïschen Tragödie die Oidipusvase Taf. II. 11, und auch geistig ist die Archemorosvase III. 3 ein Spiegel der euripideïschen Tragödie; nicht selten beruhen pompeianische Wandgemälde auf dieser Ethosentfaltung, so das Parisbild XII. 10, mit dem sich die Parisvase das. 8 und das Relief XIII. 2 verbinden lässt, dann das Iphigenienopfer XIV. 10 und das Achilleusbild XV. 8.; ein bedeutendes Beispiel aus der Vasenmalerei ist die auch tragisch begründete Auslösung Hektor's XX. 4, womit die Achilleusvase das. 1. wohl in Verbindung zu bringen ist. —

Ich habe mit dem Vorstehenden einen Versuch gemacht, für die Freiheit der bildlichen Darstellungen heroischer Mythen die Prinzipien aufzusuchen und danach Kategorien aufzustellen, ohne darauf Anspruch zu machen, mehr als die leitenden Gesichtspunkte zu geben; denn eine Ausführung dieser würde viel zu weit und auch seitab auf Gebiete der heroischen Bildwerke führen, die in dem vorliegenden Bande ihre Stelle noch nicht gefunden haben und nicht finden konnten. In dem Kreise der behandelten Bildwerke aber für die aufzuführenden Beispiele zu bleiben schien mir selbst auf die Gefahr hin, dass dieselben als nicht zahlreich genug erscheinen mögen, rathsamer, als, indem ich in weitere

Kreise hinausgriff, der Mehrzahl meiner Leser die Controlle des Gesagten zu erschweren. Und am Ende machen fünf Beispiele eine These eben so klar wie fünfzig, und fünfzig beweisen so wenig wie fünf, die These muss sich im Prinzip erproben, und ich hoffe, dass sie es thun wird. —

I.

Kreis der Oidipodia.

Bonn, gedruckt bei Carl Georgi.

Literarische Bearbeitungen: E p o s *Οἰδιποδία* von Kinaithon [1]); T r i l o g i e von Aischylos *Λάϊος*, *Οἰδίπους* *Ἑπτά* [2]), von Melitos [3]); T r a g ö d i e n [4]) von Sophokles, Euripides, Achaios, Nikomachos, Xenokles, Philokles d. ä., Diogenes, Karkinos d. j., Theodektes; spätere von Lykophron [5]), Sosiphanes [6]), Jul. Cäsar [7]), Seneca [8]); epische Behandlung (?) von Pseudopisander [9]). Dunkler sind die Spuren über Behandlung des Stoffes in der Komödie [10]) und in Satyrspielen [11]). Was uns von prosaischen Bearbeitungen oder Erwähnungen des Mythus überliefert ist, gehört nicht hieher, und wird unten an den geeigneten Orten angeführt werden.

---

1) Vergl. W e l c k e r's Epischen Cyclus II. S. 313. ff. B e r n h a r d y, Griech. Lit. Gesch. II. S. 149. — *2)* So nach der Didaskalie in S c h n e i d e w i n's Philologus II. S. 348. ff.; vergl. W e l c k e r, Ep. Cycl. II. S. 318. — *3)* W e l c k e r, Griech. Tragg. S. 970. — *4)* Ueber die Tragödien dieses Stoffes vergl. W e l c k e r's Griech. Tragödien, für Sophokles S. 249., Euripides S. 537. und C. Fr. H e r m a n n, Quaestiones Oedipodeae Diss. I., Achaios S. 962., Philokles d. ä. S. 967., Nikomachos S. 1013, Xenokles S. 1023., Diogenes S. 1036., Karkinos d. j. S. 1062., Theodektes S. 1074. — *5)* W e l c k e r a. a. O. S. 1256. ff. — *6)* W e l c k e r a. a. O. S. 1267. — *7)* W e l c k e r a. a. O. S. 1402. — *8)* W e l c k e r a. a. O. S. 1446. ff. — *9)* Ueber P s e u d o p i s a n d e r vergl. W e l c k e r, Ep. Cycl. I. S. 99. und II. S. 317., B e r n h a r d y, Griech. Lit. Gesch. II. 240. Wenngleich die Frage über diesen P i s a n d e r so wie über die Rückführung der Fragmente und Erwähnungen auf ihn oder den alten Kamireer (B e r n h a r d y II. S. 211) oder den späten Pisander, Nestors Sohn (B e r n h. II. S. 240.) nicht in allen Theilen entschieden ist, so dürfte doch das als feststehend zu betrachten sein, dass, was uns aus dem Kreise der Oidipodia aus Pisander angeführt wird, nicht auf den Kamireer zurückzuführen ist, also nicht als ältere Quelle, denn die Tragödie, gelten kann. Hierin irrt R a n k e in der Allg. Encyclopädie III. II. Art. Oedipus S. 45. 2. — *10)* Vergl. Hermann zu Soph. Oed. Col. 1377. — *11)* Siehe unten zu Nro. 45.

1. Chrysippos.

Als erste Quelle des durch Frevel fortgezeugten Unglückes im Labdakidenhause stellt wahrscheinlich zuerst die Tragödie [12]), der eine Vertiefung in den sittlichen Motiven des Mythus natürlich und besonders angemessen ist [13]), jedenfalls aber erst die nachepische Tradition [14]) die Entführung des Chrysippos durch Laios auf [15]). Die früheste selbständige Behandlung erfuhr der Mythus, so viel sich sehen lässt, durch Euripides, über dessen Χρύσιππος Welcker's Griech. Trag. II. S. 535. ff. zu vergleichen sind [16]). Nach

12) Dies ist Welcker's durchaus ansprechende Annahme, Ep. Cycl. II. S. 316., vergl. Note 13. — *13)* Laios hat unter den Menschen zuerst die Knabenliebe eingeführt (Euripid. bei Aelian H. A. VI. 15., Plato de Legg. VIII. 90., vergl. Cicero Tuscul. IV. 33. u. Welcker, Tril. S. 355. f. und Gr. Tragg. II. S. 533.), also die Heiligkeit der Ehe im Fundament verletzt; dass nun dieser Frevler grade durch die Ehe in unabwendbares Unglück gebracht wird, indem er entweder kinderlos sterben, oder den Vatermörder und ein ganzes, blutbeflecktes Geschlecht erzeugen muss, das ist eines der tiefsten, grade der Tragödie völlig angemessenen, sittlichen Motive. Sehr gut hebt der Schol. zu Eur. Phoen. 1788. aus Pseudopisander hervor, wie Laios durch Chrysippos Raub den Zorn der Hera γαμοστόλος gereizt, welche dann die Sphinx gesandt habe, was Andere anders erzählen. Aehnliches kommt in anderen Mythen vor, von denen besonders Laokoon von Sophokles, wie ihn Welcker, Alte Denkmäler I. S. 323. f. beleuchtet, verwandt ist. Dass Laokoons Kinder mit ihm getödtet werden, beruht gewiss darauf, dass sie im Frevel wider die Gottheit erzeugt sind, und ist als sittliche Vertiefung seiner Strafe aufzufassen. — *14)* Welcker a. a. O. — *15)* Die Geschichte erzählen, wenn auch nur kurz Apollodor. III. 5. 9., Aelian. V. H. XIII. 5, Athen. XIII. p. 602. f. u. 603., Schol. Eurip. Phoen. 1788 (ed. Schütz; 1642. ed. Bothe) aus Pisander, Hypoth. ά Aesch. Sept., Hygin Fab. 85. — *16)* Gradezu euripideisch nennt diese Erzählung Wieseler in den G. G. A. 1850. S. 174. Ueber das Verhältniss der Tragödie zu Pseudopisander s. oben Note 9. Welcker Gr. Tragg. II. S. 534. Hermann Quaest. Oedip. I. S. 100.

Apollodor a. a. O. entführt Laios den Chrysippos, indem er ihn im Wagenrennen unterrichtet, und Athenäus a. a. O. sagt: *ἄλλοι δέ φασι Λάϊον ἐρασθέντα τοῦ Χρυσίππου, ὃν καὶ ἁρπάσαντα καὶ ἀναθέμενον εἰς ἅρμα Θήβας φυγεῖν.*

Diese Entführung zu Wagen zeigen uns zwei ansehnliche apulische Vasenbilder:

Nro. 1. eine Amphora aus Ceglio (Taf. I. Nro. 1.), jetzt in Berlin, abgebildet in Gerhard's apulischen Vasenbildern Taf. 6. 7. [17]) Unser Bild ist das mittlere von dreien die Vorderseite der Vase schmückenden mythischen Darstellungen erotischen Charakters [18]). Die Mitte des Bildes nimmt das Viergespann ein, auf welchem Laios bekränzt, nur mit der flatternden Chlamys bekleidet, steht; mit der Rechten führt er einen Stab, die Pferde zu spornen, mit der Linken, welche zugleich die Zügel hält, umfasst er den neben ihm stehenden, gleichfalls bis auf die Chlamys nackten, jedoch

17) Früher beschrieben in Lewezow's Verzeichniss der antiken Denkmäler im Antiquarium in Berlin unter Nro. 1010., und von Gerhard in Berlins antiken Bildwerken I. unter ders. Nummer. — 18) Am Halse des Gefässes erscheint auf dem Avers der Raub der Aigina durch den Zeusadler (vergl. Panofka Zeus und Aegina Berl. 1836. Tfl. I. 1.); im unteren Felde des Bauches der Amphora Aktaion von seinen Hunden angefallen im Beisein einerseits der sitzenden, mit ausgestreckter Rechten (ähnlich wie auf der selinuntischen Metope bei Serradifalco Antichità di Sicilia II. to. 32., Müller Denkmäler II. 17. 184.) mit entschiedener Bewegung die Strafe gleichsam als Richterin befehlenden, ganz bekleideten Artemis (für die Poësien dieses Stoffes vergl. Bergk's vortreffliche Bemerkungen in der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft 1850. Nro. 51. „Aktäonis und Patroklia" S. 405. ff.) und einer ihrer Begleiterinnen, als welche ich, trotz ihrer Beflügelung, diese mit kurzem Chiton, Jagdkothurnen und zwei Jagdspeeren versehene, weibliche Figur betrachte, welche Gerhard a. a. O., wie mir scheint unrichtig, Iris benennt; andrerseits erscheint Peitho mit Eros und Aphrodite, durch welche der Scene der erotische Charakter beigelegt wird, welchen sie ausserdem kaum hat. An die zuletzt erwähnten Figuren schliesst sich fast unmittelbar auf der Rückseite eine bacchisch-mystische Scene an, welche sich ähnlich als Revers des Chrysipposbildes wiederholt, während auf der Kehrseite des Halses in Blumenornamenten ein weiblicher Profilkopf in der Haube erscheint.

mit deutlichen Myrthen bekränzten Knaben Chrysippos. Dieser streckt seine Arme dem in reiche, phrygische Tracht gekleideten, mit zwei Speeren bewaffneten Vater Pelops, welcher dem Wagen nacheilt, wie zum Abschiede entgegen. Pelops aber erreicht den Wagen nicht, eben so wenig wie es einem leichtbekleideten Epheben, θεράπων des Pelops, der ebenfalls mit zwei Speeren bewaffnet von der anderen Seite herbeieilt, gelingt, den Pferden in der Zügel zu fallen. Vielmehr erinnert ein dem Wagen nachschwebender Eros, welcher Tänie und Kranz trägt, an das Gelingen des Unternehmens und an die Bestimmung des geraubten Knaben. Fünf Sterne oben im Felde scheinen die Nacht als Zeit der Entführung anzudeuten, was wohl, wenn sie überhaupt bedeutsames Beiwerk, und nicht nur Ornament sind, als nicht aus dem Mythus geflossene, erotische Zuthat unserer Darstellung zu betrachten ist [19]).

Gerhard meint (a. a. O. S. 7.) die Entführung sei zur Festscene geworden, wie dies auch eine aufgehängte Binde kund gebe. Eine Festscene möchte ich nun freilich nicht erkennen, allerdings aber muss bemerkt werden, dass unser Vasenbild nicht als eine directe und bestimmte Darstellung des Tragödienmythus zu betrachten ist [20]), sondern vielmehr als ein aus berühmten mythischen Thatsachen ausgewählter specieller Ausdruck allgemein erotischer Verhältnisse. Höchst

19) Mondsichel und Sterne als Andeutung der Nacht und gewiss nicht als blosses Ornament, finden wir, als ebenfalls erotische Zuthat, auf dem gleich zu erwähnenden Vasenbild mit dem Raub der Persephone wieder; Sterne auch auf unserer Nro. 2. — *20)* Auch der Umstand, dass auf unserem Vasenbild, wie auf dem folgenden der Knabe viel zu wenig bewegt oder geängstet scheint, um das auszudrücken, was nach Valckenaer's schöner Vermuthung Euripides gedichtet hatte, dass nämlich Chrysippos im Gefühl seiner Schande sich selbst den Tod gab (vergl. Valckenaer, Diatrib. p. 23., Welcker, Gr. Trag. II. S. 533.), auch dieser Umstand stellt sich einer directen Zurückführung des Bildwerks auf die Tragödie als Quelle entgegen. Dass die Erzählung gäng und gebe geworden, sehen wir aus den oben Note 15. angeführten Stellen.

auffallend, aber aus gemeinsamem, erotisch-symbolischem Charakter, sehr wohl erklärlich ist die augenfällige Aehnlichkeit unserer Composition mit jener friedlich gefassten, auf das jährlich wiederkehrende Scheiden der Kora zu deutenden Entführung der Persephone [21]) in dem bekannten Vasengemälde in Millingen's Ancient unedited Monuments I. 16. [22]), welches etwa aus derselben Zeit sein mag, aus der das unsrige stammt. Die Aehnlichkeit beider Darstellungen in Auffassung und Composition ist namentlich gross in Bezug auf die besonders charakteristische Gruppe des vom Vater scheidenden Chrysippos und der von der Mutter mit entgegengestreckten Armen Abschied nehmenden Kora.

Anmuthig in Erfindung und Zeichnung bietet das besprochene Vasengemälde der Interpretation keine grossen Schwierigkeiten; anders ist dies in Bezug auf manche Einzelheit mit dem zweiten Vasengemälde unseres Stoffes, welches, in der Hauptgruppe dem ersten nahe verwandt, in den Umgebungen dieser mehrfach von ihm abweicht. Es ist dies:

Nro. 2. eine bisher, unedirte apulische Amphora (Taf. I. Nro. 2.). Die Mitte nimmt auch hier das sprengende Viergespann ein, auf welchem Laios, ähnlich wie in der vorigen Nummer, steht, den Knaben mit dem linken Arm umschlingend. Während Laios Gestalt nur unmerklich und ohne besondere Bedeutsamkeit modificirt ist, hat die Darstellung des Chrysippos eine eben so merkbare wie geistreich motivirte Veränderung erhalten. Dort folgte, wie wir gesehen haben, dem davon eilenden Wagen in grosser Nähe der Vater, hier eilt in grösserer Entfernung der alte Pädagog herzu; und während nun dort der Knabe sich entschieden zurückbiegt und beide Arme dem Vater mit dem Gest des zärtlichen

21) Vergl. Müller's Handbuch der Archäol. §. 358. 2. — *22)* Wieder abgebildet in Müller's Denkmälern d. a. Kunst I. Taf 46 Nro. 213. Einen ganz ähnlichen Koraabschied siehe b. Tischbein, Vases d'Hamilton III. 1.

Abschiednehmens entgegenstreckt, so steht hier Chrysippos viel selbständiger auf dem Wagen; mit der rechten Hand die Henkel des Wagensitzes ergreifend, und mit leichter Beugung der Knie dem Zuge des eilenden Wagens elastisch mit dem Körper folgend [23]), scheint er mit der erhobenen und mit Gewand umwickelten linken Hand dem Pädagogen, zu dem sein Blick zurückgewandt ist, Abschied zuzuwinken.

Von dem Beiwerk des ersten Vasengemäldes finden wir die Sterne, die aufgehängten Binden, den nachfliegenden, Kranz und Tänie tragenden Eros wieder, dem sich hier ein zweiter, als Führer der Pferde mit einer Patera voranfliegender gesellt hat. Andere Nebenfiguren aber sind sehr eigenthümlich. Der erotische Charakter der Scene, welchen die Flügelknaben bezeichnen, wird hier zunächst durch Aphrodite selbst verstärkt. Denn diese werden wir in der an einer Herme hinter dem Wagen sitzenden, reich, aber leicht bekleideten und geschmückten weiblichen Gestalt zu erkennen haben, welche den Blick und die erhobene Hand dem heraneilenden Pädagogen entgegenwendet, wenn wir nicht etwa die nahe verwandte Peitho zu erkennen vorziehen wollen, welche ihr Werk bei Chrysippos vollendet hat, und dasselbe bei dem Pädagogen beginnt, indem sie ihm die Fruchtlosigkeit seines Nacheilens zu demonstriren scheint. Seine zum Kopfe im Gest des Schmerzes erhobene Hand zeigt, dass er diese Fruchtlosigkeit begreift. Die Herme, an welche Aphrodite lehnt, weist auf die Palästra oder den palästrischen Platz des Wagenrennens hin, von welchem, nach Apollodor, Laios den Knaben während des Unterrichts entführte, wie ja bekanntlich Hermen an den Palästren standen, und auf Kunstwerken mehrfach die Palästra bezeichnen [24]). Ungleich schwieriger als

23) Die Stellung erinnert an die des Amphiaraos auf dem schönen oropischen Relief, Vergl. Welcker's Alte Denkmäler II. Taf. 9. — 24) Vergl. Welcker's Alte Denkmäler I. S. 488. und Mus. P. Cl. V. tv. 36. 37. Dass unsere Herme weder den Hermes noch den He-

das, was von Nebenpersonen und Beiwerk rechts im Bilde erscheint, ist die Nebenperson links und der ebendaselbst unter den Pferden befindliche Hund zu erklären. Den jungen Satyr oder Pan, welcher, gehörnt und fichtenbekränzt, den rechten Arm auf seinen Knotenstock gestützt dasitzt, in der Linken die Syrinx haltend, die das Erstaunen über den Vorgang von seinen Lippen gezogen hat, diesen Satyr, wie so manchen seines Geschlechtes auf anderen Kunstwerken, als eine Personification der freien Natur, von Berg und Wald und Wiese aufzufassen, scheint nicht recht passend, wenn wir die Herme als Bezeichnung der Palästra festhalten, und in den Schriftstellen, welche den Mythus erzählen, will auch kein Zug erscheinen, aus welchem man den Satyr speciell motiviren könnte [25]). Am allerwenigsten darf man in ihm die Spur eines Satyrspiels als Quelle unseres Bildwerkes sehen, einmal da er zu wenig zur Handlung selbst gehört, sodann, weil in einem Satyrspiel schwerlich jemals Aphrodite oder auch Peitho nebst Eroten so aufgetreten ist, wie wir sie hier sehen, ferner weil der Aufwand eines Viergespannes als Vehikel der Entführung nicht für das Satyrspiel passt, und endlich, weil wir auch nicht die leiseste Spur satyresker Behandlung dieses Theiles des Labdakidenmythus besitzen, die Andeutung also viel entschiedener sein müsste, um uns zu einer literarisch nicht gestützten Vermuthung im

rakles bestimmt ausdrückt, könnte als Hinderniss der Erklärung erscheinen, jedoch halte ich dies bei der Natürlichkeit, womit sich die Herme aus den angeführten Schriftstellen als Bezeichnung des Locals der That erklärt, in einem Vasengemälde dieser späteren Zeit für nicht von grosser Bedeutung. Einen Hermes könnte man übrigens zur Noth erkennen. Die Anwesenheit des Pädagogen bestätigt die Bedeutung der Herme als Merkzeichen der Palästra. — *25)* Eine Spur könnte man in Hygin's kurzer Erzählung a. a. O. finden, welcher sagt: Laios habe den Chrysippos N e m e a e l u d i s geraubt. Wenn wir hieran denken, könnte der Satyr Localbezeichnung des waldigen Thalkessels von Nemea sein; aber zu der Scenerie der nemeischen Spiele passt die ganze Umgebung so wenig wie die palästrische Herme.

angegebenen Sinne zu berechtigen. Noch räthselhafter erscheint der schon erwähnte Hund, von dem es weder klar ist, zu wem er gehören soll, noch was er im Maule hat und frisst, eine Schlange oder Eingeweide. Möge recht bald ein ingeniöser Gedanke eines Anderen dies seltsame Beiwerk des so interessanten Vasenbildes erklären.

Diesen beiden ausführlicher besprochenen Monumenten schliesst sich noch als

Nro. 3. eine ansehnliche, ebenfalls apulische Pelike an, über welche wir im Bulletino von 1840. S. 188. Nro. 9. die leider nur allzukurze Notiz finden: Vase, welche den Raub eines Jünglings darstellt, vielleicht Chrysippos von Laios geraubt, mit Verweisung auf unsere Nro. 1. in Berl. ant. Bildw. I. S. 295. Der Revers hat bacchische Mysterienscenen.

2. Oidipus als Kind.

Die bekannten Schicksale des Oidipuskindes, seine Aussetzung und seine Auffindung durch Hirten des Königs Polybos von Korinth gehören zu den von alter Kunst selten behandelten Gegenständen.

Hievon ist ein einfacher Grund darin zu suchen, dass ausser im alten Epos, der Oidipodia, welche auch Oidipus Kindheit erzählt zu haben scheint [1]), der Gegenstand nir-

1) Welcker geht, Ep. Cycl. II. S. 315. noch einen starken Schritt weiter, indem er sagt, dass den ersten Theil des Epos nothwendig die Geschichte des Laios ausmachte. Ich bin dieser Ansicht durchaus nicht, und glaube, dass wenn wir Welcker beistimmen, wir über den Charakterismus hinausgehen, den Aristoteles von den kyklischen Epen Poët. cap. 23. aufstellt, indem eine Oidipodia, welche, von Laios Geschichte und Verschuldung anfangend, bis

gend zur directen und ausführlichen Darstellung in der alten Poësie gelangte, sondern in den Tragödien nur in der Form eingelegter Erzählungen oder gesprächweise vorkam [2]). Müller freilich sagt in seinem Handbuch der Archäologie S. 690. der Gegenstand komme „auf Vasen von Volci" vor, doch finde ich weder bei Panofka, der in den Annalen des Inst. VII. S. 78. ff. das unten folgende Vasenbild publicirt, ausser den Gemmen unten Nro. 5. und 6. ein Parallelmonument citirt, noch ist mir sonst irgendwoher eine Notiz über ein ferneres Vorkommen des Gegenstandes auf Vasen bekannt geworden. — Um so wichtiger und erfreulicher ist uns daher der Besitz von

Nro. 4., einem volcenter Vasenbilde (Taf. I. Nro. 3.), abgebildet in den Mon. dell' Inst. II. tv. 14. [3]), welches Panofka in den Annalen a. a. O. erklärt. Dies Gemälde, welches bei der höchsten Einfachheit der Composition von einer gar nicht genug zu lobenden Schönheit der Zeichnung und Sauberkeit der Ausführung ist, zeigt uns nicht sowohl wie Müller (Handbuch a. a. O.) sich ausdrückt „Oedipus als Kind dem Hirten Euphorbos übergeben", als vielmehr den Euphorbos (*ΕΥΦΟΡΒΟC*) auf der Wanderung, einen Jüngling im Reisecostum, in der Hand einen Speer tragend. [4]) Die Bedeutung dieser Person wird alsbald klar

zu Oidipus Sturze (oder Tode) geht, nicht allein eine sehr wenig straffe Einheit sondern überhaupt keine Einheit besitzt. — 2) So z. B. Soph. O. T. 717. ff.; 1029., 1032. ff. Eurip. Phoen. 24. ff. 803. ff. und sonst. — 3) Dasselbe stammt aus der Sammlung des Barons Beugnot, und ist im Catalogue Beugnot Nro. 38. von de Witte besprochen. Vergl. Bulletino 1834. p. 12. Annali 1834. p. 398. Wieder abgeb. bei Inghirami, Vasi fittili IV. tv. 365. wo aber die Namensbeischriften fehlen. — 4) Dies Costum ist das ganz gewöhnliche wandernder Heroen, und ich kann mit Panofka nicht übereinstimmen, wenn er a. a. O. S. 81. an einen besonderen Putz des Hirten denkt, welcher zum Könige besser als sonst gekleidet gehe; viel eher ist einer epischen Person, selbst geringeren Standes, schlichtweg das allgemeine Heroencostum zuzusprechen.

aus der Beischrift *ΟΙΔΙΠΟΔΑϹ* des Kindes, welches er trägt: es ist einer der Hirten, welche mit Oidipus Kindheits- und Aussetzungsgeschichte in Zusammenhang stehen.

Der Name dieses Hirten Euphorbos kommt bei den griechischen Tragikern nicht vor, jedoch hat Seneca im Oedipus Act. IV. letzte Scene Phorbas als Hirten des Laios, der das Kind gerettet und den Hirten des Polybos übergeben hat. Dieser Name Phorbas hangt gewiss mit Euphorbos zusammen, wie Panofka a. a. O. S. 79. Anm. 1. ausführt; doch scheint mir daraus nicht mit Sicherheit zu schliessen, dass auf unserem Bilde der Hirt des Laios gemeint sei, da die Situation besser für den des Polybos passt [5]). Das Kind drückt sich mit vorwiegendem Ausdruck der Traurigkeit, zu dem sich ein Beisatz von Furcht gesellt, an die Brust des Trägers. Auf sein Alter, scheinbar von einigen Jahren, einen ganz neuen, dem Mythus durchaus fremden Zug, nämlich das Kind habe schon einige Jahre bei Euphorbos in Sikyon zugebracht, gründen zu wollen, wie das Panofka thut (a. a. O. S. 81.), halte ich für durchaus verfehlt, da genug Denkmäler vorhanden sind, welche Kinder in höherem Alter darstellen, als das im Mythus charakteristische ist [6]), um uns in diesem Punkte sehr vorsichtig zu machen.

Was nun die Quelle unseres Bildwerkes anlangt, so ist oben schon angeführt, dass die griechischen Tragödien den Namen *Εὔφορβος* nicht kennen, und ebenfalls ist schon der Umstand erwähnt, dass eine directe Darstellung der Aus-

5) Bedenklich scheint mir die von Panofka a. a. O. Anm. 1. angenommene active Bedeutung von *εὔφορβος*, nach der das Wort den Hirten charakterisiren soll, welcher gute Nahrung oder Weide giebt, „le bon pasteur“. — 6) Wem fielen hier nicht die Söhne des Laokoon in der berühmten Gruppe ein, deren geringe Jugendlichkeit schon Anlass zu manchem Spott gegeben hat. Ausserdem aber sind z. B. noch einige Archemorosbilder, welche ich unten zu der Thebais anführen werde, zu vergleichen.

setzungsgeschichte des Knaben Oidipus aus nachepischer Poësie nicht bekannt ist. Auf die Wichtigkeit des Umstandes aber, ob eine Begebenheit von der Poësie ausführlich dargestellt und der bildenden Kunst vorgebildet ist, oder nicht, habe ich schon in der Einleitung hingewiesen. Schwer ist es demnach zu glauben, dass dieses herrliche Vasengemälde aus einer Erwähnung oder gesprächsweisen Andeutung in den Tragödien seine Existenz gezogen, und wenn wir ferner bedenken, dass die Namensform *Οἰδιπόδας* gewiss eher auf den Hexameter hinweist, während die Form *Οἰδίπους* dem Jambus angehört [7]), dass also das *Οἰδιπόδας* unserer Vase nicht wohl aus einer Erzählung in den Tragödien geflossen sein kann, und dass die Annahme eines Chorgesanges [8]), in welchem der Mythus erwähnt wurde, als Quelle unseres Bildes in Verbindung mit dem schon über Euphorbos Gesagten durchaus unwahrscheinlich anlässt: so wird dagegen die Annahme des Epos als Quelle des Bildes und seiner Beischriften mit grosser Wahrscheinlichkeit hervortreten, für Jeden, welcher das inveterirte Vorurteil besiegt hat, dass die kyklischen Epopöen keinen Werth, keine Lebensfähigkeit und keine Dauer gehabt haben. Dass übrigens auch die Lyrik als eine mögliche Quelle unseres Bildwerkes stehen bleibt, läugne ich dabei gewiss nicht.

7) *Οἰδιπόδης* bei Hom. Il. XXIII. 678., Od. XI. 271., Thebais fragm. 2.; Hes. Opp. et Dies 162., ebenso auf einer hexametrischen Grabschrift unten Nro. 77. Freilich findet sich die längere patronymische Form *Οἰδιπόδας* auch in anderen Versarten, so bei Pindar Pyth. IV. 203. und in Prosa, aber nur bei dem epischer Sprache und Form so nahe stehenden Herod. IV. 149. Im Jambus dagegen wird die kürzere Form *Οἰδίπους* gebraucht, vergl. Ranke, Allg. Encyclop. Art. Oedipus S. 43. Note 11., und im Dialog der griechischen Tragödie ist die längere Form nicht nachzuweisen. Im lateinischen Senar erscheint sie bei Seneca nicht selten, so Herc. fur. 496. Oed. 216. 943. 1003. Phoen. 39. (ed. Bip.) — 8) In Chorgesängen der Tragödie ist die längere Form *Οἰδιπόδας* nicht eben selten, vergl. z. B. Eur. Phoen. 818. und daselbst Valckenaer.

Der Revers unserer Vase zeigt eine bärtige und würdige, jedoch nicht eben königliche Mantelfigur auf einen Stab gestützt, von geringerer Anlage und Ausführung als die Figuren der Vorderseite und ohne Namensbeischrift. Man könnte sie allenfalls für den König Polybos halten, wie dies de Witte a. a. O. that, wenn nicht, wie Panofka S. 82. richtig bemerkt, die öftere Wiederholung ähnlicher, nicht zum Mythus gehörender Reversbilder bedeutender mythischer Darstellungen dies zweifelhaft machte, und wenn nicht das Fehlen der Beischrift diesen Zweifel um ein Bedeutendes steigerte.

Ausser in diesem schönen Vasengemälde finden wir Oidipus Kindheit nur noch auf folgenden zwei geschnittenen Steinen darstellt:

Nro. 6. Chalcedon in der Berliner Sammlung, Tölken Verz. der vertieft geschn. Steine Cl. IV. Nro. 9. Der Hirt des Polybos, ausser mit dem kurzen Chiton noch mit einem Mantel bekleidet, den Hirtenstab unter dem linken Arm [9]) findet unter einem Baume das ausgesetzte Kind, welches ihm mit lebhafter Geberde die Arme entgegenstreckt, während er dasselbe ohne besonderen Ausdruck betrachtet.

Charakteristischer ist in dieser Beziehung:

Nro. 7. eine schwarze antike Paste, ebendas Nro. 10. (Taf. I. Nro. 4.) [10]). Der etwas seltsam bekleidete Hirt, um dessen Schultern ein rauhes Thierfell hangt, und der Schuhe an den Füssen hat, beugt sich theilnahmvoll zu dem Knaben hinab, der, unter einem Baum sitzend, wiederum seinem Retter verlangend die Arme entgegenstreckt [11]).

9) Der Mann trägt anscheinend noch einen zweiten Stab und zwar mit einem Vogel (?) als Knauf unter dem Arme, jedoch ist dieser Gegenstand nicht deutlich genug, um mit Sicherheit erklärt zu werden. — 10) Bisher noch nicht gezeichnet, und von den beiden Gemmenbildern trotz des vielleicht etwas komischen Zugs in der Bekleidung des Hirten, der sich besser sehen, als beschreiben lässt, als das sprechendere Denkmal ausgewählt. — 11) Beide Gemmen sind nach Tölken aus der Stosch'schen Sammlung, doch vermag ich sie in Winckelmann's Verzeichniss nicht aufzufinden.

Abzulehnen ist die bisher auch auf diese Scene bezogene grün, blau und weiss gestreifte antike Paste, ebendas. Nro. 11.

Diese Paste ist von kaum zweifelhafter Deutung, und kann füglich nur für bakchisch gehalten werden. Das Kind sitzt wie in den vorhergehenden Denkmälern, unter einem Baum, welcher aber hier anderes Laub hat, als in jenen, *ob* Weinlaub, mag ich nicht entscheiden, an dem aber ausserdem ein Schlauch aufgehängt ist. Der mit übergeschlagenen Beinen ruhig vor dem Kinde stehende, einen zweiten Schlauch haltende Mann sieht stark silenartig aus, ein pausbackiger Kahlkopf, dessen Bekleidung nicht deutlich zu erkennen ist. Zwischen dem Kinde und dem Manne befindet sich eine bärtige Herme, auf welche der Mann den Arm mit dem Schlauche stützt. Alle diese Umstände passen sehr wenig auf Oidipus Auffindung, und zeigen, dass wir hier eine der Scenen der Kinderwärterei Silens vor uns haben, wie sie auf anderweitigen Monumenten nicht selten *sind*.

---

3. Die Sphinx und thebanischen Jünglinge; Haimon.

Der Fluch Thebens, die Sphinx, welche die Jugend des Landes in's Verderben hinraffte [1]), und, ehe sie Oidipus überwindender Klugheit erlag, auch den Schönsten und Anmuthreichsten von Allen, Haimon [2]), Kreions Sohn, getödtet

1) Das Hinwegraffen, Rauben ist das in bestimmten Ausdrükken der literarischen Ueberlieferung Charakteristische für die thebanische Sphinx, vergl. O. Jahn, Archäol. Beiträge S. 115. u. 116. mit Note 77. — *2)* Höchst wahrscheinlich, wenn nicht gewiss bezieht sich die Ausführung des Schol. Eur. Phoen. 1748. auf die Oidipodia des Kinaithon und sind die beiden Verse die er anführt aus dieser. Der

hatte, ist ein ziemlich häufiger Vorwurf der alten Kunst gewesen, wenngleich wir überwiegend die meisten Darstellungen dieser Begebenheit nur auf geschnittenen Steinen finden, welche nicht alle unzweifelhaft in der Deutung sind.

Die sicheren Denkmäler, welche thebanische Jünglinge von der Sphinx geraubt, niedergeworfen, getödtet und zerrissen zeigen, wobei ich die literarisch überlieferten voranstelle, sind die folgenden. Unter ihnen darf man vielleicht das eine oder das andere als auf Haimon bezüglich betrachten, ohne dass dies jedoch bei der Vereinzelung der Erzählung von Haimons Tode einerseits (Note 2), andrerseits bei der Schwierigkeit die etwa stattfindenden feinen Unterschei-

Scholiast sagt: *οἱ τὴν Οἰδιποδίαν γράφοντες (οὐδεὶς οὕτω φησὶ περὶ τῆς Σφιγγός)* . . . .

Ἀλλ' ἔτι καλλιστόν τε καὶ ἱμεροέστατον ἄλλων,
παῖδα φίλον Κρείοντος ἀμύμονος, Αἵμονα δῖον . . . .

Eine wesentlich andere unmittelbare Ergänzung des unvollständigen Satzes, als die, welche Welcker, Ep. Cycl. II. S. 317. vorschlägt: „Sie (die Sphinx) hatte Andere getödtet,

Aber dazu auch u. s. w.,

scheint kaum möglich. Die Anführung der *Οἰδιποδία*, wenngleich mit dem unbestimmten *οἱ γράφοντος* ohne Verfassernamen, weist uns ziemlich gewiss auf die Oidipodia des Kinaithon hin, da unter diesem Titel keine andere hexametrische Bearbeitung der Sage bekannt, und es namentlich bei der schwankenden Angabe *οἱ γράφοντος* ungleich unwahrscheinlicher ist, an einen Theil der Antimacheischen Thebais unter besonderem Titel als an das alte Epos zu denken. Jahn sagt, Arch. Beiträge S. 117. Note 85: „Ob Haimon in der Tragödie (dem Satyrspiel, s. Franz, d. Didaskal. zu Aesch. Sept.) des Aischylos Sphinx eine Rolle spielte, ist nicht bekannt", und, setze ich hinzu, in unserem Falle auch ziemlich gleichgiltig, da aus den Worten des Scholiasten: *οὐδεὶς οὕτω φησὶ περὶ τῆς Σφιγγὸς*, (gegen welche die früheren in demselben Scholion *μικροὺς καὶ μεγάλους κατήσθιεν, ἐν οἷς καὶ Αἵμονα τὸν Κρείοντος* gebrauchten Worte und das zu Vs. 45. unbestimmt angeführte: *ἁρπασθῆναι δ' ὑπ' αὐτῆς φασὶν Αἵμονα* u. s. w. kaum ein Gewicht hat,) klar zu sein scheint, dass Haimon bei Aischylos wenigstens nicht eine Rolle spielte, welche der in Rede stehenden des Epos ähnlich war, abgesehen davon, dass sie in der, seitdem als Satyrspiel nachgewiesenen Sphinx vollends unmöglich ist.

dungsmerkmale zwischen Haimon und anderen thebanischen Jünglingen zu erkennen, sich entscheiden liesse.

Nro. 8. Schildzeichen des Parthenopaios bei Aischylos, Sieben g. Theben S. 511. ff.

Σφίγγ' ὠμόσιτον προσμεμηχανημένην
γόμφοις ἐνῶμα, λαμπρὸν ἔκκρουστον δέμας,
φέρει δ' ὑφ' αὐτῇ φῶτα Καδμείων ἕνα.

Freilich eine Dichterphantasie, aber, wenn nicht auf wirklich vorhandenes Aehnliches, doch gewiss auf Mögliches hinweisend.

Es führten nach Lactant. zu Stat. Theb. VII. 242. die Thebaner in historischer Zeit die Sphinx als Schildzeichen, und ebenso finden wir sie auf einer Vase in Gerhard's auserles. Vasenbildern II. Taf. 95. 96. als Schildzeichen eines Helden im Amazonenkampf, und auf einer anderen ebendas. III. Taf. 173., sowie ähnlich auf einer in Inghirami's Galeria Omerica Vol. II. tv. 130. abgebildeten Gemme.

Nro. 9. Am Thron des olympischen Zeus waren von Pheidias als Stützen der Armlehnen des Thrones nach Pausanias V. 11. 2. gearbeitet *παῖδες Θηβαίων ὑπὸ Σφιγγῶν ἡρπασμένοι.*

Die ornamentale Verwendung der Sphinxgestalt in ganz ähnlicher Art, jedoch ohne den bestimmten, charakteristischen Hinweis auf den thebanischen Mythus, ist häufig in erhaltenen Kunstwerken [3]).

An diese beiden aus älterer und aus blühender Kunstzeit literarisch überlieferten Denkmäler schliessen wir von den erhaltenen zuerst an:

Nro. 10. Das Terracottarelief ohne Hintergrund aus Tenos (Tafel I. Nro. 5.), abgebildet bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 56. [4]). Von strengem Stil und

3) Vergl. Jahn, Arch. Beiträge S. 117. Note 83., Panofka, Terracotten des Berliner Museums S. 16. f. — 4) Vergl. O. Jahn a. a. O. S. 117. Zwei andere Exemplare im brit. Mus. erwähnt Panofka Arch. Ztg. IV. 224.

ernster Schönheit zeigt uns dies Relief einen unbekleideten Jüngling [5]) in den Tatzen der mit grossen Flügeln versehenen Sphinx, welche ihre Beute mit ernstem Blick anschaut, davongetragen oder gehoben. Die zarte Schönheit des Jünglings erlaubt uns vielleicht eher, als bei den folgenden, zum Theil ins Unbestimmte gehenden Gemmen an Haimon zu denken.

Ausser diesem höchst bedeutenden Terracottarelief finden sich nur noch geschnittene Steine des Gegenstandes, welche aber durchgängig [6]) die eine oder die andere Bewaffnung des besiegten Thebaners zeigen. Diese Bewaffnung nun sehen wir auf einer Reihe von Kunstwerken wiederkehren, welche einen Kampf mit der Sphinx in verschiedenen Stadien zeigen. Otto Jahn weist in seinen archäol. Beiträgen S. 115. f. für diese sämmtlichen Bildwerke den Namen Oidipus mit Bestimmtheit ab, erkennt in ihnen ohne Ausnahme thebanische Jünglinge, welche einen unglücklichen Waffenkampf gegen die, nur durch die Lösung des Räthsels zu besiegende, Sphinx führen, und beschränkt den Namen Oidipus auf diejenigen Kunstwerke, in welchen „vor der auf einem Felsen, einer Säule, oder einem Altar sitzenden Sphinx ein ruhig stehender, oder auch wohl sitzender Mann sich befindet, der durch Haltung und Geberde mehr oder weniger deutlich zu erkennen giebt, dass er das Räthsel zu errathen beschäftigt sei." S. 112. u. 113. „Oidipus", fügt er S. 115. hinzu, „besiegt die Sphinx nicht im Kampfe, sondern dadurch, dass er ihr Räthsel löst, und dies ist der charakteristische Zug der Sage."

Dies ist allerdings für die gewöhnliche und in der Literatur am häufigsten wiederholte Tradition sicher der Fall, wie männiglich bekannt sein wird, aber Jahn scheint

5) Ein fragmentirtes Gewandstück scheint von seiner linken Schulter herabzugleiten; fragmentirt ist auch der rechte Arm und sind die Beine des Jünglings, so wie die Flügel der Sphinx. — 6) Es ist möglich, dass sich hievon eine Ausnahme findet; in den Katalogen, auf deren Angaben wir mehrfach beschränkt sind, ist hierauf nicht durchgehends genug geachtet.

übersehen oder nicht gehörig geschätzt zu haben, dass eine Reihe von Spuren einer anderen Tradition sich findet, nach welcher die Sphinx durch Oidipus Hand und Waffen umkam, nach der sie von ihm mit Gewalt umgebracht wurde. Die betreffenden Stellen sind neuerdings von Minervini in seiner fleissigen und sinnigen Ausgabe der Denkmäler im Besitze des Hrn. Barone in Neapel [7]). S. 45. f. zusammengestellt, und verdienen nicht allein, sondern erheischen eine Betrachtung im Einzelnen. Die Stellen sind: Korinna bei Schol. Eur. Phoen. Vs. 26., Soph. Oed. Tyr. 1198. (Herm.), Eurip. Phoen. 1529. (Schütz.), Senec. Oed. 105., Pseudo-Callisthenes I. 46. (p. 42. ed. Müller), Philochor. Fragm. p. 91. (Siebel, vergl. Natal. Comes Myth. IX. 18. p. 1020.), Pausanias IX. 26. 2., Suidas v. *Οἰδίπους*, Tzetzes zu Lycophr. Cassand. Vs. 7., Palaephat. de Incred. Cap. 7. — Die Anführung aus Korinna lautet: *ἀνελεῖν δὲ αὐτὸν (Οἰδίποδα) οὐ μόνον τὴν Σφίγγα, ἀλλὰ καὶ τὴν Τευμησίαν ἀλώπεκα, ὡς Κόριννα.* Ich stelle keineswegs in Abrede, dass das *ἀναιρεῖν* hier in Bezug auf die Sphinx in weiterem Sinne gesetzt sein, und bedeuten kann: Oidipus habe die Sphinx durch Auflösung ihres Räthsels gezwungen, sich den Tod zu geben; aber es muss dies nicht bedeuten, und es steht uns frei, das Wort im engeren Sinne aufzufassen, wofür noch die Analogie mit dem Teumesischen Fuchse ein Gewicht in die Wagschale wirft. Aehnliches gilt von den angeführten Stellen der Tragiker; Sophokles sagt: *κάτα μὲν φθίσας τὰν γαμψώνυχα παρθένον χρησμῳδόν* (Hermann übersetzt: rapacem amolita fatidicam virginem), und Euripides hat Folgendes: *δυσξυνέτον ξυνετὸς μέλος ἔγνω Σφιγγὸς, ἀοιδοῦ σῶμα φονεύσας.* Auch Seneca's Ausdruck lässt sich hier anschliessen: . . . laudis hoc pretium tibi sceptrum, et peremptae Sphingis haec merces datur.

7) Monumenti antichi inediti posseduti da Rafael Barone cet. con brevi dilucidazioni di Giulio Minervini cet. Vol. I. Napoli 1850.

Wenn anderweitig gar keine Spur einer gewaltsamen Tödtung der Sphinx durch Oidipus Hand vorläge, so würden wir berechtigt sein das *φθίνειν*, *ἀναιρεῖν*, *φονεύειν* und perimere im weiteren Sinne von der durch Oidipus veranlassten Vernichtung der Sphinx zu verstehen, da aber, wenn auch späte, doch unverwerfliche, oben angeführte Zeugnisse für eine veränderte Tradition vorliegen, die entweder ihren Grund in localem Mythus oder in einer Dichterbearbeitung hat, ohne dass wir diese freilich nachweisen können, so sind wir mindestens eben so sehr berechtigt, die angeführten Worte im eigentlichen und engeren Sinne zu verstehen, und in ihnen eine frühere Spur einer später deutlicher hervortretenden Erzählung zu finden, nach welcher eben Oidipus gegen die Sphinx siegreiche Gewalt gebrauchte.

Die späteren Zeugnisse sind: Pseudo-Callisthenes a. a. O. *ἥν (Σφίγγα) Οἰδίπους ἀνεῖλ'*; Suidas a. a. O. *ἐφόνευε*, ... *λόγχῃ ἀναιρεῖ αὐτήν*; Tzetzes *ἀνεῖλεν*; hiemit sind die ausführlicheren Erzählungen bei Philochoros, Pausanias, Tzetzes zu vergleichen, nach denen Oidipus die Sphinx mit Hilfe von Gefährten, oder gar mit einem ganzen Heer anrückend, aber immer mit offener Gewalt besiegt und vernichtet, was noch in Palaiphatos alberner Faselei a. a. O. nachklingt.

Das Resultat dieser Zusammenstellung und Vergleichung der Schriftstellen ist nun allerdings nicht, dass, wie es bei Minervini a. a. O. scheint, zwei gleichberechtigte und ebenbürtige Erzählungsweisen über den Untergang der Sphinx neben einander bestehen oder bestanden haben, wohl aber, dass ausser der gewöhnlichen und bekannten Erzählung noch eine zweite Tradition vorhanden gewesen ist, deren Spuren sich mit Wahrscheinlichkeit bis in die Tragiker, ja über die Tragiker hinaus in die lyrische Poësie verfolgen lassen. Halten wir dieses fest, so werden wir nicht, mit Jahn, alle Denkmäler, welche einen Waffenkampf darstellen, auf die besiegten oder zu besiegenden thebanischen Jünglinge bezie-

hen können, sondern werden unter diesen Denkmälern diejenigen, in welchen die Sphinx im entschiedenen Uebergewicht, Vortheil und Sieg erscheint, von denen scheiden müssen, in welchen der Kampf entweder als ein unentschiedener erscheint, oder offenbar den menschlichen Kämpfer im Vortheil und Siege zeigt. Die ersteren werden wir auf die thebanischen Jünglinge und den Sieg der Sphinx, die letzteren auf Oidipus und seinen Waffenkampf und Sieg beziehen, und mit Freude werden wir wahrnehmen, dass die bis über die Tragödie hinaus literarisch verfolgten Spuren eines Kampfes mit der Sphinx, und eines Waffensieges über dieselbe sich auch in den Monumenten der bildenden Kunst bis in gute und originale Zeit verfolgen lassen.

Vorest aber müssen wir in der Reihe jener Denkmäler fortfahren, welche uns die von der Sphinx besiegten thebanischen Jünglinge vergegenwärtigen.

Dem schönen Relief von Tenos steht am nächsten:

Nro. 11. Das Gemmenbild (Taf. I. Nro. 6.) aus Quatremère de Quincy's Jupiter olympien Pl. 17. Nro. 13. (vergl. S. 291.) Der völlig nackte, aber mit dem Schwerdt bewaffnete Jüngling ist zu Boden gestürzt und über ihm steht die siegende Sphinx, die rechte Vorderpfote auf seine Schulter gelegt. Nur matt vertheidigt er sich gegen die Uebermacht der Verderberin, die jedoch nicht in wilder Wuth ihn im Momente der Niederlage zerreisst, sondern ein ernstes Wort an ihn zu richten scheint; eine Mässigung, welche wir noch mehrfach auf den Denkmälern dieses Stoffes finden, und durch welche die Sphinx sich als gottgesandtes Monstrum bekundet [8]) und von einem Raubthier unterscheidet [9]). Wiederum verwandt ist:

8) Nach Peisandros beim Schol. Eur. Phoen. 1748. war die Sphinx von Here gesandt nach Eurip. Phoen. 823. f. (Schütz) vom Hades, nach Schol. Hesiod. p. 261. von Dionysos, nach Hypoth. Eur. Phoen. von Ares. Vgl. Heyne zu Apollod. p. 242. — 9) Gottgesandte Monstra tödten, aber fressen die Beute in der Regel nicht, so die Archemorosschlange und die,

Nro. 12. Die Gemme (Tafel I. Nro. 7.) aus Millin's Pierres gravées inédites in der Gal. myth. Taf. 142. Nro. 502. Die Composition ist verändert, der Jüngling stützt sich, vorüber zu Boden gefallen, auf beide Hände, in der Rechten hält er das Schwerdt, am linken Arme hangt der Schild. Die Sphinx sitzt aufgerichtet neben ihm, und, indem sie ihn mit der linken Hand (denn ausnahmsweise hat sie auf diesem Steine menschliche Arme) festhält, deutet sie ernst mit der rechten Hand auf ihn, Unheil und Tod kündigend, mit ähnlicher Ruhe wie in der vorhergehenden Nummer.

Bewegter ist die Scene und die Handlung der Sphinx gewaltsamer in

Nro. 13. einer gelben antiken Paste (Tafel I. Nro. 8.) in Berlin, vergl. Tölken vert. geschn. Steine Cl. IV. Nro. 24. [10]). Der behelmte Jüngling ist auf die Knie niedergestürzt und scheint ermattet hinzusinken, die Sphinx springt gegen ihn an, und legt die Vorderpfoten auf seine Schulter, bereit ihn zu zerreissen.

Nro. 14. Aehnlich scheint die Darstellung einer zweiten antiken Paste (siehe Note 10.) der Stosch'schen Sammlung, in Winckelmann's Verzeichniss III. 36. zu sein, auf der die Sphinx einen Mann, welcher ihr Räthsel nicht gelöst hat, niederwirft.

Nro. 15. Mit beiden Darstellungen stimmt wieder im Wesentlichen ein Stein in Gorlaeus Dactyliotheca T. II. Nro. 527.

Nro. 16. Mit Nro. 13. stimmt die Angabe über die Dar-

welche Laokoon und seine Söhne tödten. Nach einigen Ueberlieferungen machte allerdings die Sphinx hievon eine Ausnahme, siehe Peisandros a. a. O., aber in der besten Poësie wird immer nur das Rauben und Raffen (ἁρπάζειν) als das Charakteristische angeführt, wie bereits oben Note 1. erwähnt. — 10) Mit dieser Paste aus der Stosch'schen Sammlung scheint die in Winckelmann's Pierres de Stosch III. 37. beschriebene identisch zu sein, eher als eine zweite ebendas. Nro. 36. erwähnte. Die Beschreibungen sind zu wenig charakteristisch, um hierüber allen Zweifel zu beseitigen.

stellung auf einem Sarder in Lippert's Dactyliothek Scr. II. P. II. Nro. 83. so vollständig, dass nur die Verschiedenheit des Materials die Annahme der Identität verhindert [11]).

Die Beschreibung sagt, dass die Sphinx auf den Hinterfüssen stehend einen nackten Jüngling an der Brust anfalle, welcher mit scharf angezogenen Füssen auf den Knien liege.

Nro. 17. Carneol in Lippert's Daktyliothek, 2. histor. Tausend p. 25. (Ausg. v. 1767.) Nro. 76. „Der Sphinx, wie er einen Menschen anfällt. Vielleicht ist der Mensch, den er anfällt, gar Creons Prinz Aemon“ (Haimon). Diese Vermuthung scheint widerlegt durch eine nähere Beschreibung bei Tassie-Raspe Catalogue of gems p. 506. Nro. 8596: „the theban Sphinx throwing a naked man with a beard on the ground, who failed in explaining his enigma. In the field there is a large vase“.

Nro. 18. Stosch'sche Schwefelpaste bei Tassie-Raspe a. a. O. p. 506. Nro. 8597. Die Sphinx, welche einen Mann angreift und ihn in den Fluss wirft (?), er vertheidigt sich mit einer Keule.

Nro. 19. 20. 21. Ebendas. Nro. 8598.—8600. Drei ähnliche Vorstellungen. Der Angegriffene ist zweimal als bewaffnet angegeben, einmal als jung bezeichnet.

Nro. 22. Eine ähnliche Vorstellung im königl. niederländ. Museum. Ich habe den Catalog: de Jonge Notice sur le cabinet des médailles et des pierres gravées de roi des pays bas, woselbst S. 141. Nro. 21. die Notiz steht, nicht einsehen können [12]).

11) Ich würde die Identität annehmen, wenn ich glauben könnte, dass Lippert eine gelbe Paste für einen Sarder, oder dass Tölken einen Sarder für eine gelbe Paste zu halten im Stande wäre. Sollte aber vielleicht die Paste modern und von dem Steine abgeformt sein? — 12) Otto Jahn bezieht auf unseren Stoff noch a. a. O. S. 115. eine hinter einer Stele mit erhobener Tatze „wie zum Ansprunge bereit“ kauernde Sphinx, auf einer Vase bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Tf. 37. Wäre diese Einfügung unzweifelhaft gerechtfertigt, so würde sie bei dem Mangel an Vasenbildern dieses Stoffes sehr wich-

Dieser Bilderreihe, in welcher die Sphinx als unzweifelhafte Ueberwinderin des thebanischen Jünglings erscheint, füge ich ein Gemmenbild bei, welches den Kampf nicht entschieden zu Gunsten der Sphinx ausschlagend darstellt.

Nro. 23. (Tafel I. Nro. 9. nach einem Gypsabguss der jetzt in Berlin befindlichen Gemme gezeichnet) aus Millin Pierres gravées inéd. und Mon. inéd. II. 38. in der Gal. myth. 137. 504. Die Auffassung dieses Gemmenbildes ist bei verschiedenen Gelehrten, welche dasselbe besprechen, sehr verschieden. Millin a. a. O. erkennt Oidipus in dem Manne und sieht demgemäss „die Sphinx, wüthend darüber, dass Oedipus ihr Räthsel gelöst hat, auf ihn gesprungen (dieser Zug ist dem Mythus allerdings völlig fremd); der Held aber hält ihr den Schild entgegen, und holt aus, sie mit dem Schwerdte zu tödten." O. Jahn dagegen, welcher nicht an einen Kampf zwischen Oidipus und der Sphinx glaubt, also einen thebanischen Jüngling erkennt, meint, Arch. Beitr. S. 115., wir sehen die Sphinx, „die mit einem gewaltigen Satze auf einen Jüngling zuspringt, und sich an dessen vorgehaltenen Schild anklammert; er aber, von Entsetzen ergriffen, scheint kaum noch Kraft zu haben, das Schwerdt gegen sie zu gebrauchen" [13]). Meiner Ansicht nach trifft keine dieser beiden Beschreibungen den Charakter des Gem-

tig sein; aber bei den mancherlei Attitüden, welche diese häufig allein dargestellte Sphinx stehend, kauernd, sitzend, liegend einnimmt, dürfte auf den geringfügigen Umstand, dass die Sphinx in dem in Rede stehenden Vasenbilde die eine Tatze erhebt, von Jahn zu viel Gewicht gelegt sein. — Aus der grossen Masse der Sphinxbilder hier eine Reihe anzuführen dürfte müssig sein, für Gemmendarstellungen will ich nur beispielsweise auf Lippert Dactyl. IX. 9. S. 309. verweisen, wo Nro. 617. eine Sphinx durch den Umstand dem thebanischen Mythus näher gebracht wird, dass sie einen Todtenkopf in den Klauen hält, wie dies noch auf einigen Gemmen, so Mus. Florent. I. 94. 2., Passeri Thes. gemm. astrif. tab. 138. und sonst der Fall ist. — 13) Unbestimmt sagt Rathgeber in seinem artistischen Nachtrag zum Art. „Oedipus" in der Hall. Allg. Encyclop. III. II. 396. Note 42. nur, der Jüngling führe mit der Rechten das Schwerdt.

menbildes ganz, dagegen jede denselben in einem Theile. Die Erlahmung vor Entsetzen, welche Jahn annimmt, kann in diesem höchst kräftigen und elastischen Ausschreiten des Jünglings nicht gefunden werden, eben so wenig aber das Millin'sche Ausholen mit dem Schwerdt, welches ihm vielmehr aus der Hand zu fallen scheint. Der Stein ist technisch ganz vortrefflich gearbeitet, und so kann es einigermassen anstössig erscheinen, wenn ich behaupte, dass er in die grosse Reihe der nur halbwegs charakteristischen Zeichnungen geschnittener Steine gehört, welche jeder scharfen Aulegung spotten. Dennoch aber ist dem so, wie das schon aus dem Angeführten hervorgeht. Uebrigens glaube ich doch eher einen der besiegten Thebaner, als Oidipus annehmen zu dürfen, falls man nicht auf die Binde (Tänie) ein Gewicht legen will, welche nach der Zeichnung auf meiner Tafel der Jüngling im Haar trägt, und welche auf den anderen angeführten Zeichnungen fehlt. Tänien drücken mehrfach Sieg aus; sollte dies auch hier der Fall sein, so müssten wir freilich Oidipus erkennen.

Dem Faden der Begebenheit folgend müssten wir jetzt zunächst die Kunstwerke betrachten, welche Laios und Oidipus Begegnung in der Schiste und Laios Ermordung zum Gegenstande haben; wegen der Verwandtschaft des Gegenstandes mit den zuletzt betrachteten Bildwerken lassen wir jedoch zunächst die Denkmäler folgen, welche Oidipus und die Sphinx darstellen, zu denen uns namentlich die zuletzt besprochene Gemme hinüberleitet.

4. Oidipus und die Sphinx.

Die überaus zahlreichen Bildwerke dieses Gegenstandes, welche die Hauptmasse der Kunstwerke zum Kreise der Oidipodia ausmachen, und welche von Rathgeber in der Hall. Allg. Encyclop. III. II. S. 395. f. mit ungebürlicher Betonung der etruskischen Monumente, und vollständiger von Jahn in den arch. Beiträgen S. 112. u. 113., jedoch nur mit kurzen Bemerkungen begleitet, zusammengestellt sind, diese Bildwerke müssen, nachdem wir einmal die Existenz einer Tradition anerkannt haben, nach der Oidipus die Sphinx im Waffenkampf besiegte, in die Denkmäler eines Kampfes und Waffensieges des Laiossohnes und die viel grössere Zahl derer getrennt werden, welche eine friedliche Scene und, der gewöhnlichen Tradition gemäss, nur einen geistigen Kampf und Sieg darstellen.

Ehe wir die Kunstwerke im Einzelnen betrachten, sei mir noch eine Bemerkung über den allgemeinen Charakter derselben gestattet. Kein einziges der zahlreichen, griechischen Bildwerke dieses Stoffes drückt den Ernst, das Pathetische und Furchtbare der Situation vollständig aus, kein griechisches Kunstwerk zeigt die Sphinx Oidipus gegenüber als das furchtbare Ungethüm, welches schon so Viele in's Verderben gestürzt hat, und welches Oidipus beim Verfehlen des Räthselsinnes augenblickliche Gefahr brächte. Nur die Reliefs der beiden unten zu besprechenden etruskischen Aschenkisten zeigen die Sphinx in einer Gestalt, welche dem gegenüberstehenden Oidipus verderblich werden kann, nur diese beiden Kunstwerke drücken das Unheimliche und Finstere der Scene aus. Während sich dies vollkommen aus dem düstern Sinn erklärt, der in so manchen etruskischen Werken herrscht, während die Lugubrität dieser Sphinxdarstellungen ihre Ana-

logie in einer ganzen Reihe von Mord-, Schlacht- und Verderbensscenen etruskischer Aschenkisten findet: lassen sich für den verschiedenen Charakter der griechischen Darstellungen nicht eben so leicht die Gründe anführen. Freilich war die Sphinx ein der griechischen Phantasie und Mythologie ursprünglich durchaus fremdes Wesen; der letzte Grund, die innerste Bedeutung dieser monstruosen Bildung blieb dem Hellenen dunkel, wie sie uns dunkel ist [1]; das Furchtbare der den Harpyien im Raffen und Rauben verwandten [2]), jedenfalls innerlichst symbolischen Sphinx mag mehr in ihren Thaten, in der Wirkung, die sie ausübte, gelegen haben und empfunden worden sein, als in ihrer Gestalt; die furchtbare Handlung, das Wegraffen, Tödten, Zerreissen der Jünglinge sahen wir in Kunstwerken, welche die Sphinx in ernster Schönheit, fern vom Schrecklichen, darstellen. Aber auffallend bleibt es immerhin, dass wir in keinem Bildwerk zum Oidipusmythus eine recht grossartige Sphinx erblicken, da uns die wunderbar schöne Bronze im Mus. Borbon. XII. tv. XLII. zeigt, welch ein Sphinxideal die Kunst zu schaffen vermochte [3]).

Wie viel für eine frühere Zeit dadurch erklärt wird, dass die Poësie, welche aller Wahrscheinlichkeit nach die Sphinx allein direct einführte, folglich auch der Plastik vor- und zubildete, dass die Oidipodia des Kinaithon niemals in grossem Rufe und Ansehn gestanden zu haben scheint, lasse ich dahingestellt sein. Das Factum aber steht

1) Ueber Wesen und Bedeutung der Sphinx ist Vieles geschrieben, vergl. Jacobi mythol. Wörterbuch u. d. W. Sphinx; Quaranta: la favola della Sfinge tebana spiegata, Napoli 1828; Unger: Thebana paradoxa p. 385. ff., B. v. Lasaulx: Ueber den Sinn der Oedipussage, Würzburg 1841. Rathgeber, Hall. Encycl. III. II. S. 349. f. Ueber das ursprünglich fremdartige Wesen der Sphinx noch Welcker, Ep. Cycl. II. S. 317., Thirlwall, History of Greece 1. 96. Vergl. besonders Panofka, Terracotten zu Taf. 6. — 2) S. Jahn, Arch. Beitr. S. 118. Note 86. — 3) Piroli antich. d'Ercolano habe ich nicht einsehen können.

wohl fest, denn in den Dramen welche den Oidipusmythus behandeln, ist, so weit wir die Sache überblicken können, die Sphinx nicht direct behandelt und durchgebildet worden [4]), vielmehr wurde dieselbe, oder besser noch, ihr Bezug zu Oidipus und seinem Schicksal als Basis oder Anlass der in den Tragödien sich entwickelnden Handlungen vorausgesetzt. Bedenkt man nun die mächtige Influenz, welche poëtische Vorbildung überall auf die Plastik ausgeübt hat, so lässt sich abnehmen, wie zurückhaltend und hemmend der Mangel derselben für die Entwickelung einzelner Gestalten in der bildenden Kunst wirken musste.

Endlich ist auch noch in Anschlag zu bringen, dass in Hellas keine Künstlerschule bestand, von der die Aus- und Durchbildung der Sphinx hätte ausgehen können. Theben, falls Theben eine Veranlassung hatte, die verhasste Sphinx darzustellen, wofür die oben Seite 17. erwähnten Schildzeichen der Thebaner ein Beispiel liefern, hatte keine eigene selbständige Kunstschule; und Argos, Thebens mythischer Feindin, fehlte in seiner blühenden Kunstschule die Veranlassung, sich am Sphinxideal zu versuchen. Wenn nun das Terracottarelief (oben S. 17) nicht einigermassen dagegen zu sprechen schiene, könnte man annehmen, dass die Entwickelung des Sphinxideals erst der späteren Zeit angehört, wenigstens ist mir aus älterer Zeit Nichts bekannt, welches man der erwähnten Bronze an die Seite setzen könnte.

Nach diesen Vorbemerkungen lassen wir die Kunstwerke an uns vorübergehen. Einen Kampf und zwar einen unentschiedenen, durchaus nicht zu Gunsten der Sphinx ausfallenden, in welchem sich die mehrbesprochene Nebentradition des Mythus abspiegelt, sehen wir einigemale in unverwerflichem Bildwerk dargestellt.

Nro. 24. Voran erwähnen wir die f r a g m e n t i r t e V a s e

4) Am ersten dürfte man dies noch von Aischylos erwarten, aber ich bin dennoch fest überzeugt, dass in seinem Satyrspiel Σφίγξ das Ungethüm die Bretter nicht betrat.

von Volci mit rothen Figuren im Catal. Durand 366. De Witte schreibt: Oedipe imberbe, couvert d'une chlamyde, les pieds chaussés de bottines, armé de deux javelots et le pétase rejeté derrière les épaules, combat avec la massue contre le sphinx, qui est accroupi devant lui. Les pattes de devant du monstre sont posées sur un tertre."

Hieran reiht sich als:

Nro. 25. Ein pompeianisches Wandgemälde, von welchem uns H. W. Schulz in den Annalen des Instituts 1838. S. 187. eine, leider nur kurze, Nachricht bringt, in welcher jedoch ein Angriff des Oidipus auf die Sphinx angedeutet scheint. Schulz schreibt: Merkwürdig ist die Darstellung einer anderen Tafel, auf der Oidipus mit der Sphinx dargestellt ist, welche sich auf einer Säule befindet, der Held aber erscheint derselben unbekleidet gegenüber, mit dem Schwerdt in der Hand. Im Hintergrunde des Gemäldes ist die Stadt Theben als Akropolis auf einem Berge dargestellt.

Diesen beiden Monumenten, zu denen vielleicht noch, wie dort erwähnt, die letzte der im vorigen Abschnitt besprochenen Gemmen anzuschliessen ist, reiht Minervini (Monum. di Barone p. 46) noch diejenigen friedlichen Darstellungen an, in welchen Oidipus bewaffnet erscheint; ich glaube aber mit Unrecht, indem der Charakter der Darstellung das Entscheidende bleiben muss, während die Bewaffnung des Helden ein Accedens ist, welches sich leicht daraus erklärt, dass er von der Wanderung ankommt.

Um so bestimmter dagegen fügen wir diesen Monumenten zwei nahezu gleiche Gemmen bei, welche, nur in Aeusserlichkeiten verschieden, die entschiedenste Niederlage der Sphinx durch Oidipus Waffengewalt zeigen.

Nro. 26. Gelbe antike Paste archaischen Stils in Berlin, (Tafel I. Nro. 10. nach einem Gypsabguss gezeichnet) aus Lipperts Dactyliothek Scrin. I. P. II. Nro. 79. [5])

5) Auch abgebildet in Müller's Denkmälern d. a. Kunst I. XV.

Oidipus, gepanzert und behelmt, beugt sich von hinten über die Sphinx, welche er, indem er sie mit der Linken am Kopfe festhält, mit dem Schwerdte zu erwürgen im Begriff ist. Steif und regungslos sitzt die Sphinx da, den Streich erwartend. Diese Regungslosigkeit der Sphinx hat Otto Jahn veranlasst a. a. O. S. 115. hervorzuheben, dass Nichts hier an einen vorhergegangenen Kampf erinnere, dass die Handlung vielmehr einem Opfer gleiche. Mag dies richtig sein, gewiss nicht richtig ist es, wenn hieraus geschlossen wird, es sei nicht die letzte Scene des Kampfes, sondern in der That eine Opferung, der sich die Sphinx, nachdem Oidipus ihr Räthsel gelöst hat, darbiete. Denn dieser Zug ist literarisch nicht überliefert. Auch glaube ich, dass man dem sehr alterthümlichen Stil des Monumentes Rechnung tragen muss, wenn man den Charakter der Zeichnung beurteilt.

Ganz ähnlich ist, wie schon gesagt,

Nro. 27. Die Gemme aus Millin's Pierres gravées inédites in der G. m. 138., 505., welche nur darin von der vorigen abweicht, dass Oidipus nicht behelmt ist, während sein Panzer durch einen Schnörkel verziert erscheint.

Wir kommen zu der ungleich reicheren, zweiten Hauptclasse dieser Monumente, und beginnen mit den Vasen als den ältesten Monumenten.

a. Vasen mit schwarzen Figuren.

Hier ist allen als

Nro. 28. voranzustellen das höchst alterthümliche Vasengemälde (Tafel I. Nro. 11.) aus Stackelberg's Gräbern der Hellenen Tf. 16. Oidipus, in ein umgeschlagenes Gewand gehüllt, steht, auf seinen Stab gelehnt, der Sphinx gegenüber, welche das Haupt, wie mehrfach, mit einer Haube bedeckt, ruhig vor ihm sitzt und zwar ausnahmsweise auf

69.; vergl. Winckelmann P. d. St. III. 32.; Tölken vert. geschn. Steine II. 41.

platter Erde, während sonst durchgehends entweder die Felsen des φίκιον ὄρος angedeutet sind, oder die Sphinx auf einer Säule oder einem Altar sitzt.

Nro. 29. Aussenbilder einer flachen Kylix von Volci, de Witte Catal. Durand. Nro. 365. Oidipus aufrecht stehend und nackt kehrt sich gegen die Sphinx um, von der nicht angegeben ist, ob sie erhöht sitzt und auf welchem Gegenstande. Dieses Bild ist an beiden Seiten der Schale wiederholt.

Nro. 30. Kylix mit schw. Figuren, (Dubois) Notice d'une collection de Vases provenant des fouilles en Etrurie par le prince de Canino Nro. 188. Aussenbilder: die Sphinx sitzend zwischen zwei stehenden Männern. Rv. dieselbe Vorstellung.

Nro. 31. Vase in der münchener Sammlung, über welche so wie die folgenden Nummern ich handschriftlichen Mittheilungen des Hrn. Prof. Welcker die gütigst mitgetheilte Notiz verdanke. Oidipus vor der Sphinx; Rv. Zwei Mantelfiguren, wovon die eine weiblich.

Nro. 32. Kleiner Guttus ebendaselbst (Nro. 440.) Die Sphinx sitzt auf einem Stein zwischen zwei nackten Jünglingen, ausserdem noch ein Bärtiger im Mantel.

Bedeutender ist ein drittes münchener Gefäss, welches,

Nro. 33. ein Stamnos, von Braun Annali IX. p. 215. besprochen ist (Nro. 296). Nach Braun sitzt die Sphinx gekauert und nach hinten umschauend auf einem cannelirten Säulenstamm, umgeben von zwei bemäntelten Jünglingen, welche sich auf knotige Stöcke stützen. Die Vorstellung ist ähnlich auf der anderen Seite der Vase wiederholt; die Sphinx, hier mit einem Kranze geschmückt, schaut gradeaus, einer der Jünglinge entfernt sich nach der Rechten, indem er, die Sphinx anschauend, umblickt, der andere scheint in die Hände klatschen zu wollen. Welcker in den schon erwähnten handschriftlichen Notizen über die Münchener Vasensammlung giebt folgende ergänzende Beschreibung der Vase:

„Sphinx auf einer dorischen Säule, umgewandt nach Oedipus, der unbärtig, baarhaupt und in den Mantel gekleidet ist, welcher die rechte Schulter und den Arm frei lässt; die Finger dieser Hand sind gespreizt. Der Jüngling ist auf seinen Wanderstab gestützt, und auf der anderen Seite der Sphinx befindet sich eine ähnliche Figur mit erhobenem rechtem Arm. Rv. Aehnlich, die Sphinx zwischen zwei Jünglingen nur gradeaus dem zur Rechten zugewandt, der weggehend sich zu ihr umkehrt, und den Wanderstab oben fasst, während der andere, hinter der Sphinx, die Arme wie declamirend erhebt."

Diese Darstellung scheint in die Reihe derjenigen zu gehören, in welchen sich Wenig oder Nichts von der ursprünglichen Stimmung der mythischen Scene findet; Braun vindicirt ihr eine palästrische Bedeutung, wobei er an die Sphinxe erinnert, welche mehrfach auf Vasen entschieden palästrischen Scenen beigefügt sind. Er findet einen weiteren Anhalt dieser Erklärung in dem Umstande, dass die Wildniss, oder bestimmter der Felsen des φίκιον ὄρος durch eine Säule ersetzt sei, auf welcher die Sphinx sitzt. Diese Säule, welche sich noch mehrfach wiederfindet, hat durchgehends ein jonisches Capitell und nur hier ausnahmsweise ein dorisches. Die entschieden sepulcrale Bedeutung des jonischen Capitells [6]) hebt aber im Allgemeinen die Annahme palästrischer Bedeutung dieser Sphinxsäule auf, und macht sie doch wohl auch hier stark problematisch. Wenn nun hiedurch der münchener Stamnos wieder in nähere Beziehung zum Mythus tritt, so ist zu bedenken, dass, obwohl die jugendlichen Mantelfiguren in der Regel als aussermythisch zu betrachten sind, dennoch eine Anwendung derselben in wirklich mythischer Darstellung nicht unerhört ist. Vielleicht ist es bei der ähnlichen Wiederholung derselben

6) Vergl. O. Jahn, Arch. Beiträge S. 113. Note 66.

Scene auf beiden Seiten der Vase möglich, der einen (dem Revers), welche individuellere und bewegtere Handlung zeigt, eine directe mythische Deutung zu geben, und die andere als ein palästrisch-symbolisches Ab- und Nachbild der mythischen Scene zu betrachten.

Nro. 34. Kleiner Lekythos aus Lokri, weisser Grund mit schwarzer Zeichnung. Duc de Luynes Déscription de quelques vases peints. (Par. 1840. Fol.) Taf. 17. Die Sphinx sitzt auf einem Würfel, der sich auf drei Stufen erhebt, vor ihr steht baarhäuptig ein Jüngling; beide sehen sich fest und klug an. Er trägt einen Schild, auf dem eine Schlange als Episema erscheint, und der den Oberkörper ziemlich verdeckt, nur die Streifen des Panzers sind sichtbar; er hat Beinschienen, und hält in der Rechten zwei Speere.

Zahlreicher sind:

b. die Vasen mit rothen Figuren,

auf welchen Oidipus gewöhnlich jugendlich, einmal bärtig, bald stehend, bald sitzend, in mehr oder weniger vollständigem Wandercostum, bald bewaffnet, bald unbewaffnet, oder nur mit dem Knotenstock, meistens allein, aber auch von einem oder mehren Gefährten begleitet, zweimal (Nro. 41. und 42.) in höchst interessanter, grösserer Umgebung dargestellt ist, vor der, bald auf dem Felsen, bald auf einer jonischen Säule stehenden, meistens aber gehockt sitzenden Sphinx. Den Reigen möge eröffnen

Nro. 35. Die Vase (Tafel I. Nro. 16.) aus Tischbein's Vases d'Hamilton II. 30.[7]) Oidipus steht mit zurückgeworfenem Petasos, in grosser Chlamys, aus welcher die Spitze seiner Schwerdtscheide hervorkommt, die Füsse mit Riemencothurnen bekleidet, die rechte Hand auf den Speer stützend, ruhig vor der auf dem Felsen hockenden, ernst und edel dargestellten Sphinx. Composition und Zeichnung beider Figu-

7) Wieder abgebildet bei Inghirami, Vasi fittili I. 50.

ren verdienen Lob vor manchen Monumenten dieses Gegenstandes.

Nro. 36. Nolanische Pelike (Tafel II. Nro. 1.) Gerhard: Berlins antike Bildwerke Nro. 860. [8]) Bisher unedirt. Die Composition dieses Bildes ist der des eben betrachteten nahe verwandt, aber die Darstellung verdient in Auffassung und Zeichnung vor der hamiltonischen Vase den Vorzug. Oidipus, mit dem Speerschaft, im Wandercostum, steht in ernster Haltung vor der auf dem φίκιον ὄρος hockenden Sphinx, welche den Kopf eigenthümlich gesenkt hält, gleich als wollte sie Oidipus fest auf ihr haftendem Blicke ausweichen.

Nro. 37. Amphora, Panofka, Musée Blacas Taf. 12., S. 38. ff. (Rv.: Odysseus und Leukothea) Oidipus jugendlich, baarhaupt, in leichter Chlamys, und mit Riemencothurnen, mit zwei Speeren, die er in der Rechten etwas erhebt und einem Schwerdt bewaffnet, welches er unter dem linken Arm hält, steht ruhig vor der auf dem Felsen hockenden Sphinx, welche ein schmales Band im Haare hat.

Nro. 38. Schlanke zweihenklige Hydria von Nola bei de Witte Catal. Durand Nro. 364. Einerseits die Sphinx gehockt auf einer Art Capitell, andrerseits schreitet Oedipus bekleidet (drapé), im Haar eine Binde, die rechte Hand ausstreckend gegen die Sphinx heran.

Nro. 39. Kylix (Tafel I. Nro. 12.) im Museum Gregorianum des Vatican's. Mus. Greg. II. 80. 1. b. Oidipus (*ΟΙΔΙΠΟΔΕΣ*), bärtig, ohne alt zu sein, in der Chlamys, mit Petasos und Reisecothurnen, den Knotenstock in der Hand, sitzt, die Beine über einander geschlagen, die linke Hand unter das Kinn gestützt, mit etwas geöffnetem Munde und aufmerksam emporgewendetem Blick auf einem Felsstück vor der Sphinx, welche, ein Diadem im Haare, auf der Plinthe eines jonischen Capitells gehockt sitzt. Wenn schon der bei-

8) Vergl. Levezow, Verzeichniss der Vasen u. s. w. unter ders. Nummer und Panofka Mus. Bartold. S. 117. f.

geschriebene Name des Oidipus interessant ist, so ist dies noch in viel höherem Grade eine zweite (rückläufige) Beischrift IЯTIAƧ, vom Munde der Sphinx ausgehend, welche der Herausgeber des Mus. Greg. als einen Theil des Räthsels betrachtet, und *KAI TRInovv* ergänzt. Ich glaube dass wir ihm darin beistimmen müssen. Die Darstellung ist ernst und würdig, jedoch durchaus nicht grossartig und hat einen unverkennbaren Anflug von Naïvetät.

Nro. 40. Amphora aus Volci, jetzt in Petersburg, von eigenthümlicher Zeichnung, die auf etruskische Fabrik hinweist, bei Micali Monumenti inediti ad illustrazione della storia degli antichi popoli Italiani; (Firenze 1844.) Taf. 40. Die Sphinx legt hier ihre Tatze auf das Knie eines vor ihr auf einem Schilde sitzenden, bärtigen, völlig unbekleideten Mannes, welcher, auf einen Stab gestützt, das Gesicht von ihr abwendet. Auf der Kehrseite sehen wir einen jungen Mann, der, zurückweichend mit einem Schwerdt einen Streich auf einen, gegen seinen Schild die Tatze setzenden Greif führt.

Otto Jahn schliesst a. a. O. S. 114. u. 15. auch dies Bild aus der Reihe der Oidipusdarstellungen aus, und meint, dass grade das Gegenbild die Bedeutung der Gruppe des Averses als der eines thebanischen Jünglings mit der Sphinx noch besonders klar mache. Ich muss auch in diesem Falle von der Meinung meines verehrten Freundes abweichen, denn es scheint mir klar, dass in jener Gruppe der Kehrseite so wenig ein Sieg jenes Greifs über den Jüngling angedeutet ist (und dies wäre ja die einzige, für das Aversbild etwa bestimmende Analogie), dass man ebensowohl in demselben den siegreichen Erfolg auf Seiten des griechischen Helden annehmen kann. Ist dem aber so, so ist ein Beweis mehr für Oidipus auf dem Avers geliefert, in welchem ebenfalls der Sieg eines griechischen Helden über ein fremdes Monstrum ausgesprochen liegt, nur hier ein Sieg durch geistige Kraft, dort ein solcher durch Gewalt der Waffe. Aber auch von diesem Gegenbilde und seiner Analogie ganz abzu-

sehen, ist selbst unter derjenigen Bilderreihe, in welcher Jahn die thebanischen Jünglinge erkennt, kein einziges, welches auch nur entfernt diese Ruhe in der menschlichen Person zeigte, welche in dem in Rede stehenden Bildwerke, wie in vielen, ja den meisten Oidipusdarstellungen als charakteristisches Moment hervortritt.

In den bisher betrachteten Vasen freien Stiles war Oidipus allein vor der Sphinx dargestellt, in den folgenden erweitert sich die Figurenzahl (wie oben in den archaischen Vasenbildern Nro. 32. u. 33.), und zwar zunächst durch Hinzutritt eines Gefährten des Oidipus. Dies ist der Fall in:

Nro. 41. einer schlanken Amphora mit Henkeln in Dr. Braun's Besitz (Taf. I. Nro. 13.) und von ihm beschrieben in den Annalen IX. S. 214., bisher aber unedirt. Oidipus jugendlich, und in leichtes Wandercostum gekleidet, jedoch ohne die mehrfach erwähnten Riemencothurne den Petasos auf dem Haupte, in der Rechten zwei lange Speere haltend, sitzt der Sphinx gegenüber, welche diesmal auf allen Vieren aufrecht auf dem berühmten Felsen steht. Nahe hinter Oidipus steht ein zweiter, bis auf ein um den linken Arm gewickeltes Chlamydion völlig unbekleideter Jüngling, der einen Speerschaft ohne Spitze hält.

Sehr richtig sagt Braun in Betreff des Ausdruckes in Oidipus Haltung: „mit offenherziger Neugier hört der Sohn des Laios dem Vortrage zu, den ihm das räthselvolle Wesen hält; Nichts erinnert an den blutigen Conflict, der in anderen Darstellungen zwischen beiden Personen stattfindet" u. s. w. Dieser Ausdruck offenherziger Neugier ist naïv, ja fast komisch dargestellt, und dies Vasenbild ist recht geeignet, um zu zeigen, wie wenig finster die griechichische Kunst die Begebenheit auffasste, selbst da, wo nicht etwa, wie in der unten zu besprechenden Vase, eine komische poëtische Basis angenommen werden darf.

Stärker erweitert sich die Scene in

Nro. 42., einer Kylix bei (Dubois) Notice d'une

collection de vases antiques, provenant des fouilles en Etrurie faites par le prince de Canino, Nro. 189. (Aussenbild.) Die Sphinx, auf einer Säule hockend, streckt die Tatze gegen einen mit abgewandtem Gesicht vor ihr sitzenden Jüngling aus, während ein Gefährte eilig entflieht, andrerseits aber ein Mann auf seinen Stab gestützt dasitzt. Die Rückseite zeigt vier Männer, welche von Schrecken ergriffen sind.

Jahn meint a. a. O. S. 114., es zeige sich in diesem Vasengemälde deutlich, dass nicht sowohl Oidipus vor der Sphinx dargestellt sei, als thebanische Jünglinge, mit der Lösung des Räthsels vergeblich beschäftigt; und zwar sei die Handlung schon einen Schritt weiter zum verderblichen Ausgang fortgeschritten, der Angriff der Sphinx verbreite Entsetzen unter den Umstehenden, und treibe sie in die Flucht. Ich muss wiederum aus mehren Gründen dieser Ansicht entgegen sein. Vor Allem wäre, wie schon oben bei ähnlicher Veranlassung erinnert ist, eine so ruhige Haltung, wie sie in den beiden sitzenden Figuren sich darstellt, für thebanische Jünglinge in dieser Situation so durchaus unpassend, dass ich mich nimmer ohne bündigen Beweis, wie ihn etwa Beischriften liefern würden, entschliessen möchte, hier Thebaner zu sehen. Dass hier mehre Personen anwesend sind, darf uns nicht stören, da wir mehrfach Oidipus auch in Darstellungen, die Jahn anerkennt, von einem Gefährten (oben Nro. 41.) oder von mehren (oben Nro. 32. 33.) begleitet oder von noch mehren Personen umgeben sehen (unten Nro. 43. Taf. I. Nro. 14. vergl. Nro. 44. Taf. II. Nro. 2.). Dass diese bei dem zweifelhaften Kampfe, den Oidipus gegen das Ungethüm zu bestehen hat, gelegentlich erschreckt erscheinen, ist nicht allein nicht störend, sondern ein ganz vortrefflich passender Zug, der für lebendige Auffassung des Mythus spricht. Aber auch auf Seiten der Sphinx ist durch jenes Vorstrecken der Tatze ein Angriff keineswegs entschieden ausgedrückt, ja dies Erheben der Tatze ist viel einfacher als ein declamatorischer Gest, mit welchem die γαμψῶνυξ

παρθένος ihre Rede begleitet, zu erklären, denn als das Zeichen drohender Gewaltthätigkeit. Auch auf dem unten (Nro. 51.) anzuführenden Wandgemälde aus dem Grabe der Nasonen erhebt die Sphinx deutend den rechten, hier (wie auf der Gemme oben Nro. 12.) menschlich gestalteten Arm, und Aehnliches findet auf der ebenfalls anzuführenden etruskischen Spiegelzeichnung (Nro. 71.) statt, welche als Analogon nicht ganz zu verschmähen ist.

Erweiterte sich in dem eben betrachteten Vasenbilde die Scene durch eine zahlreichere Umgebung, in der wir jedoch nur Begleiter des Oidipus erkennen können, oder etwa Thebaner, welche Kreon hinausgesandt hat, um Zeugen des in seinen Folgen für Oidipus und Theben so wichtigen Kampfes zu sein, so sehen wir im folgenden Vasengemälde diese zahlreichere Umgebung aus sehr viel interessanteren, bedeutungsvollen Personen bestehen.

Nro. 43. Grosse Hydria von Anzi in der Basilicata, im Besitze des Kunsthändlers Barone zu Neapel (Tafel I. Nro. 14.), herausgegeben von Minervini, Monumenti posseduti del Barone; Napoli 1850. Tf. X., S. 44. ff.

Auf einer jonischen Säule sitzt in der Mitte des Bildes gehockt die Sphinx in gewöhnlicher Gestalt, im Haar ein kleines Zacken- oder Strahlendiadem [9]), umgeben von vier stehenden und einer sitzenden Figur. Zunächst vor und hinter der Säule steht ein bärtiger, auf einen Stab gestützter Mann, von welchen der vor der Säule stehende den linken Arm declamirend erhebt, während der andere mit der rechten Hand an die linke Schulter greift. Zwischen diesen beiden Bärtigen sitzt auf einem Klappstuhl neben der Säule, und zum

9) Minervini sagt a. a. O. S. 44. etwas übertreibend „una corona radiata", woran er in der Note 3. weitere Combinationen der Sphinx mit dem Monde schliesst. Aber eine corona radiata ist nicht dargestellt, und das Diadem, welches wir sehen, hat wahrscheinlich nicht so tiefe symbolische Bedeutung. Ein Diadem, wenngleich kein gezacktes oder strahliges, hat die Sphinx auch in unserer Nro. 39. im Haar.

Theil von ihr verdeckt, ein dritter, ebenfalls auf einen Stock gestützt, dessen Haupt mit einem eng anschliessenden Helme (?) bedeckt ist; mit grosser Aufmerksamkeit blickt er zur Sphinx empor und scheint er dem Verlauf der Begebenheit zu folgen. Links, am Ende des Bildes steht ein bekränzter Jüngling, ebenfalls auf einen Stab gestützt, die Linke zur Begleitung der Rede erhoben, rechts, ihm gegenüber sehen wir eine weibliche [10]) halb verschleierte Figur wiederum mit einem Stabe, welche die rechte Hand zum Kinn erhebt.

Von diesen fünf Figuren erklärt sich am leichtesten der links stehende Jüngling. Wir sehen in ihm Oidipus, welchem der Stab als Wanderer zukommt [11]), und dessen Bekränzung, gemäss einer in der griechischen Kunst nicht seltenen Prolepsis, auf seinen Sieg über die Sphinx gedeutet werden kann. Demnächst möchte der sitzende Mann am einfachsten seine Erklärung finden, wenn wir ihn, mit Minervini, Kreon benennen, dem als König von Theben der auszeichnende Sitz zusteht. Ohne sonderliche Schwierigkeit lassen sich ferner die beiden Bärtigen als Bürger Thebens und

10) Dies erscheint auf den ersten Blick zweifelhaft. Es muss Jedem auffallen eine Frau in dieser, nur aus dem Epiblema ohne Endyma bestehenden Kleidung zu sehen, welche die eine Seite des Oberkörpers bis unter die Brust und den linken Arm vollkommen nackt lässt. Geschähe die Enthüllung der Brust nun wenigstens noch so, dass wir an ihr das Geschlecht unzweifelhaft erkennen könnten, so möchten wir uns dieselbe gefallen lassen, leider aber bedeckt der erhobene linke Arm wieder den grössten Theil des Nackten. Dennoch scheint die äussere Linie der linken Brust so geschwungen, dass sie eher einen weiblichen Busen als eine männliche Brust andeutet; die Haartracht, welche sich von der aller übrigen Personen unterscheidet, kommt hinzu, um den Eindruck einer weiblichen Person zu verstärken, und endlich scheint die halbe Verschleierung den Ausschlag zu geben, welche gelegentlich freilich auch bei Männern vorkommt, aber hier diese Person von allen übrigen unterscheidet. — *11)* Minervini S. 46. erkennt in dem Stab noch ferner eine Anspielung auf Oidipus Lahmheit, was ich um so mehr für problematisch halte, als alle Personen Stöcke haben, so dass selbst die Beziehung auf Oidipus Wanderschaft zweifelhaft wird.

Begleiter Kreons betrachten, und so bleibt nur noch die fünfte, rechts stehende Figur zu erklären übrig.

Erkennen wir in ihr, nach Eingeständniss der Zweifel, eine Frau, so bleibt uns, um ihr einen Namen zu geben kaum eine Wahl mehr; die einzige Frau, deren Anwesenheit aus dem ganzen Zusammenhange des Mythus hier motivirt erscheint, die ausserdem zu dem bereits anerkannten Kreon passt, ist Jokaste. Und diese nehme ich, mit Minervini S. 47. an, wenngleich ich, um den Stab in ihrer Hand zu erklären, nicht die Analogie des Vasenbildes in den Monumenten des Instituts II. 12. anführen kann, in welchem Welcker (in den Annalen 1837. S. 297. ff.) eine Scene aus der Oidipusfabel, den geblendet aus dem Palast tretenden Oidipus, und unter den Anwesenden auch Jokaste erkennt, welche den Stab hält, da ich dieser Erklärung die von Ottfried Müller in den Annalen Bd. VII. S. 222. aufgestellte, nach welcher Polymestor und Hekabe zu erkennen sind, entschieden vorziehe [12]). Aber auch wenn ich diese Stütze der Analogie entbehre, kann mich der Stab in Jokaste's Hand nicht in Verlegenheit bringen, da, selbst wenn wir nicht darauf zurückgehen wollen, dass eben alle Personen des Bildes Stäbe haben, uns wenigstens bei Aristophanes Ran. 1193. (Γραῦν ἔγημεν ὢν νέος) eine Spur erhalten ist, dass Jokaste's Alter, welches sonst im Mythus übergangen wird, irgendwo ausdrücklich hervorgehoben war. Dass aber der Greisin der Stab gebühre, dafür kann ich jetzt die Hekabe des eben erwähnten Vasenbildes anführen, welche ebenfalls den Stab hält [13]).

Ich habe dies Vasenbild an den Schluss derjenigen gestellt, in

12) Ich halte diese Müller'sche Erklärung für eine der glücklichsten und treffendsten, die jemals aufgestellt worden sind, und erkenne in diesem Vasenbild eine der unzweifelhaftesten und sprechendsten Darstellungen einer Tragödienscene, und zwar derjenigen der euripideischen Hekabe. — *13)* Ich bin im Wesentlichen Minervini's sinniger Erklärung gefolgt, welche zu vergleichen ist.

welchen ich directen Bezug zu ernster Poësie annehme, darf es aber nicht verschweigen, dass ich eine poëtische Tradition oder nur die leiseste Spur einer solchen, welche d i e s e Personen um Oidipus versammelte, als er das Räthsel der Sphinx löste, nicht nachweisen kann, ja nicht einmal mit voller Ueberzeugung voraussetzen mag. Für die Anwesenheit einer grösseren Zahl thebanischer Bürger bei der Räthsellösung, wie wir sie schon oben in Nro. 32., 33., 42. gesehen haben, giebt es allerdings unverwerfliche, literarische Zeugnisse, welche ich absichtlich bis zu dem jetzt zu betrachtenden Vasenbilde anzuführen verschoben habe. Es ist immerhin möglich, dass die Vereinigung aller Personen, welche der Begebenheit am *nächsten* standen, um Oidipus: der thebanischen Bürger als Vertreter der unter der Sphinx leidenden Stadt, Kreons als dessen, welcher das Königthum und Jokaste's Hand als Preis der Befreiung Thebens von seiner Quälerin aussetzte, und Jokaste's, welche mit ihrem siegreichen Sohne demnächst zu fluchwürdiger Ehe verbunden werden soll, es ist, sage ich möglich, dass diese Vereinigung eine sinnvolle Idee des *Künstlers* ist, entweder des Künstlers unserer Vase oder eines grösseren, von dem er abhängig ist. Dass aber eine solche Version des Mythus auch von einem Dichter erfunden sein kann, mögte ich keineswegs in Abrede stellen.

Musste ich bei der Besprechung dieses Vasenbildes Manches in der Schwebe lassen, so hoffe ich in der des folgenden Alles an's Ende führen zu können.

Nro. 42. G r o s s e V a s e bei T i s c h b e i n Vases d'Hamilton III. 34. (Tafel II. Nro. 2.) Diese Vase repräsentirt eine nicht streng auf den Mythus bezügliche, vielmehr symbolische Darstellungsweise der Begebenheit; doch werden wir dies schrittweise nachzuweisen haben.

Die Scene der Begegnung der Sphinx mit Oidipus ist hier durch drei Epheben und einen epheubekränzten, bärtigen Mann erweitert, welche nebst Oidipus s a m t u n d s o n d e r s mit der Lösung des Räthsels beschäftigt sind.

Die Hauptgruppe in der Mitte bildet der sitzende Oidipus, ein Jüngling in leichter Tracht, mit einem langen Stabe, der mit aufmerksamer Miene aufblickt zu der epheubekränzten Sphinx, welche, auf einem in der Zeichnung nicht ausgedrückten, erhöhten Gegenstande hockend, mit der vorderen Pfote sein Knie berührt, und ihn ernsten Blickes anschaut. An diese Mittelgruppe schliessen sich links hinter dem sitzenden Jüngling zwei Epheben in ebenfalls leichter Tracht, von denen einer das Haupt, wie Oidipus, mit der böotischen κυνῆ (unrichtig sagt Braun Ann. IX. 214. „un frigio pileo") bedeckt hat, der andere epheubekränzt ist. Beide stellen durch ihre Geberden und Handbewegungen sprechend die Gesten dessen dar, dem eine Frage, welcher er nachhangt, klar zu werden beginnt. Andererseits sehen wir hinter der Sphinx einen ähnlichen Epheben mit der Kyne, in der Haltung ruhigen Nachdenkens und jenen, bereits erwähnten älteren Mann mit der Geberde vergeblichen und etwas ungeduldigen Suchens nach der Deutung des Räthsels. Von der Stimmung der mythischen Scene ist hier keine Spur, vielmehr ist eine offenbar heitere Laune über die in ihrem verschiedenen Ausdruck vortrefflich charakterisirten Mitglieder dieser seltsamen Gesellschaft ausgegossen.

Dieser eigenthümliche Geist des Bildwerks hat verschiedene Erklärungen hervorgerufen, mit deren keiner ich jedoch übereinstimmen kann. Emil Braun lässt sich in den Annalen a. a. O. folgendermassen vernehmen: die Erzählung ist bekannt, nach welcher Oidipus nicht durch die Kraft seines Verstandes, sondern mehr durch einen Zufall in dem dialektischen Kampfe siegte, den er mit der Sphinx hatte, indem er, mit dem Finger auf sich weisend, die Sphinx glauben machte, er habe das Räthsel errathen [14]). Als Analogie führt Braun das unten zu besprechende Wandgemälde an (Nro. 51.), in welchem ich jedoch nicht sowohl ein Wei-

14) Gleichsam durch ein οὗτος ὁ ἀνήρ. Vergl. z. B. Schol. Eur. Phoen. 50.

sen auf sich selbst, als den Geist des Nachdenkens bei Oidipus erkenne. Aber auch abgesehen hievon, erklärt, wie mir scheint, Braun's Ausführung die Eigenthümlichkeit unseres Bildes in keinem Theile, denn weder die gemüthlich heitere Stimmung noch die zahlreiche Umgebung wird von derselben berührt.

Für die letztere hat Otto Jahn a. a. O. S. 114. ein Motiv gefunden in einer Stelle des Scholiasten zu Eurip. Phoen. 45., welche durch Apollodor III. 5. 8. [15]) bestätigt wird. Diese Stelle besagt: *Ἀσκληπιάδης δὲ λέγει τοὺς Θηβαίους εἰς ἐκκλησίαν καθ' ἑκάστην ἀθροίζεσθαι διὰ τὸ δυσαίνιγμα . . . . ὁπότε δὲ μὴ συνίοιεν ἁρπάζειν αὐτὴν ὅντινα ἂν τῶν πολιτῶν βούλευτο.* Wenn hiedurch allerdings die grössere Gesellschaft motivirt ist, so bleibt doch dasjenige, was das Bild von allen anderen, in welchen ebenfalls mehre Personen erscheinen, als Hauptcharakterismus unterscheidet, so bleibt die Stimmung der Composition völlig unerklärt. Denn wahrlich die zu angstvoller Berathung zusammengedrängte Ekklesie ist etwas Anderes als diese heitere Gesellschaft.

Diese Stimmung des Bildes berücksichtigt eine dritte Erklärung, welche Rathgeber in der Hall. allg. Encyclop. III. II. S. 396. aufstellt. Er sagt: „ein anderes Vasengemälde zeigt eine Scene irgend eines verloren gegangenen Drama's, worin das Ereigniss zum Behufe dionysischer Festlichkeit einer grossgriechischen Stadt etwas in's Komische gezogen war. Die Sphinx selbst trägt bacchische Kopftracht und ein Strophion [16]). Vier Jünglinge mit Jagdhel-

15) Entfernter auch durch Pseudo-Callisthenes I. 46. *πρόσταγμα προστάττουσα δημώταις πᾶσιν.* Apollodor sagt von den Thebanern: *καὶ συνιόντες εἰς αὐτὸ πολλάκις ἐζήτουν τί τὸ λεγόμενόν ἐστι κ. τ. λ.* — *16)* Als Beleg für bacchische Behandlung der Sphinx führt Rathgeber das gleich zu betrachtende Vasengemälde des Mus. Borbon. aus Gerhard's und Panofka's Neapels antiken Bildwerken I. S. 267. Nro. 1473. an. Hieher kann man auch den Krater rechnen, den

men (?) und Stäben scheinen mit der Sphinx, welche sie vielleicht unerwartet auf der Jagd [17]) trafen, Scherz zu treiben. Ein Jüngling trägt bacchische Kopftracht, ein anderer scheint nicht sonderlich fest auf den Füssen zu stehen [18]). Hinten steht noch ein mit Epheu bekränzter Mann, der vielleicht ein Priester des Dionysos ist." — Es scheint mir, selbst bei allen bacchischen Bezügen der Sphinx im Allgemeinen und in unserem Gemälde insbesondere, bedenklich, zu dessen Erklärung irgend eine Scene irgend eines Drama's anzunehmen, von dem uns auch nicht die leiseste Spur erhalten ist. Mit Hilfe solcher Annahmen kann man freilich Alles auf beliebige Art erklären, nur fehlt leider jedes Fundament. Diese Bedenklichkeiten scheint denn auch Rathgeber empfunden zu haben, als er neben den erwähnten Erklärungsversuch einen zweiten stellte, welcher sich gründet auf eine „interessante Stelle des Philochoros, welche Natalis Comes Myth. IX. 18. p. 1020. in einem wahrscheinlich noch nicht edirten Schriftsteller fand" [19]), und welche lautet: Philochorus in libro De Sacrificiis: Minervae consilio edoctum Oedipum inquit societate rapinae simulata se ad Sphingem contulisse, atque, novis semper sociis Oedipo se addentibus, denique illam cum magna suorum manu oppressisse. Aber auch durch diese Stelle, welche in der Hauptsache mit den bereits oben angeführten übereinstimmt, ist nicht Viel

Braun Annali IX. S. 274. f. bespricht und den Otto Jahn in seinen arch. Beiträgen Tf. V. VI. hat abbilden lassen. Die Sphinx ist hier von zwei Satyrn umgeben, von welchen der eine die Kithar spielt, während der andere tanzt. Vgl. Arch. Ztg. 1848. S. 287. — *17)* Dies hängt mit Rathgeber's Erklärung der Sphinx als Sinnbild der Jagd zusammen, welche man in der allg. Encyclop. III. II. S. 394. nachlesen wolle. — *18)* Seltsamer Irrthum! Der Jüngling kniet offenbar auf einer Erderhöhung, welche eben so wenig wie der Sitz der Sphinx ausgedrückt ist. — *19)* Siebel Philochori Atheniensis librorum fragmenta cet. p. 91. sagt zu den aus N. C. entnommenen Worten: in quo autem Graeco scriptore abditum lateat hoc ipsum Philochori fragmentum, si suis est, nos quidem nondum potuimus invenire.

für die Erklärung unseres Vasenbildes gewonnen, es sei denn ein neues Motiv für die zahlreichere Umgebung des Oidipus, denn jene societas rapinae simulata, als Vorbereitung einer Gewaltthätigkeit, stellt die Handlung und die Stimmung unserer Vase nicht dar [20]). Und dann ist auch dies eine so abgelegene, vereinzelte, ja dem Mythus und der Natur der Sphinx so wenig entsprechende Version, dass ich nicht glaube, sie stamme aus lebendiger griechischer Poësie, von der wir denn doch immer zuerst und am meisten Influenz auf die Kunst annehmen müssen, während schwerlich irgendwo eine sichere Spur von jener, vor noch nicht gar langer Zeit so stark betonten „Gelehrsamkeit“ der Künstler vorhanden ist, sofern diese Gelehrsamkeit nicht aus lebendiger Religion und Poësie floss.

Wenn nun alle diese Erklärungen, welche das Bild als auf rein mythischem Boden stehend auffassen, nicht recht genügen, und bald diesen, bald jenen Charakterismus des Ausdrucks und der Handlung verfehlen, so muss ich eine andere Erklärungsart versuchen, welche mir, angesichts des Gemäldes, grosse Wahrscheinlichkeit zu haben scheint. Ich erkenne keine mythische, sondern eine auf den Mythus, und zwar die von Jahn angezogene Version desselben gegründete, symbolische, den Mythus benutzende Darstellung. Räthsel aufgeben und Räthsel rathen hat im Alterthum einen grossen und bedeutenden Reiz gehabt, wie das schon die mythischen Vorbilder zeigen [21]), und so glaube ich denn, dass hier eine Gesellschaft von Jünglingen dargestellt ist,

20) Soll die simulata societas in unserem Vasenbild darin bestehen, dass die Männer sich, die Sphinx um die Zeit zu betrügen, mit ihr auf ihre Lieblingsbeschäftigung, das Räthsellösen einlassen, so ist das eine kleinlich scherzende und spielende Benutzung oder Verdrehung des Mythus, die schwerlich aus einer anderen Quelle, „als aus irgend einer nicht vorhandenen Scene eines unbekannten Drama's“ herstammen kann, an die ich aber nicht eher glauben mag, bis sie mir ganz anders belegt wird. — *21)* Vergl. Welcker, Ep. Cycl. II. S. 317. Note 10.

welche sich mit Räthselspielen belustigen, und welche, um diesen Ausdruck klar zu machen, vielleicht um die Scharfsinnigkeit ihrer Beschäftigung darzustellen, anstatt in gewöhnlichem Costum, in dem des berühmten Räthsellösers und seiner Genossen gemalt sind, während das Räthselaufgeben sich in der classischen Räthselaufgeberin, der Sphinx, personificirt. Nicht Oidipus selbst und die geängsteten Thebaner stehen vor uns, nicht die blutgierige, hadesgesandte Verderberin Sphinx, sondern Jünglinge in der Rolle jener, und die Personification ihrer Beschäftigung, die sich in ihren Gesten wieder ausspricht und abspiegelt. Hiedurch ist sowohl die grössere Gesellschaft, im Anschluss an den Mythus, als auch das theils heroische, theils fröhlich bacchische Costum, als endlich die Launigkeit und die heitere Stimmung der ganzen Composition erklärt.

Ausser diesen Bildwerken bleiben uns noch zwei Vasengemälde zu betrachten, welche, jedes in seiner Art, so manches Eigenthümliche darbieten, dass ich sie an den Schluss dieser Reihe verweisen zu müssen glaube. Das erstere derselben ist:

Nro. 45., das Gemälde eines apulischen Kraters (Tafel II. Nro. 3.) besprochen und abgebildet im Mus. Borbon. XII. tv. 9.; neuerdings in Wieseler's Theateralterthümern Taf. VI. Nro. 10., vgl. S. 47. f.; früher erwähnt in Gerhard's und Panofka's Neapels ant. Bildwerken p. 267. Nro. 1473. Der Revers hat Mantelfiguren.

Dies Bildwerk brachte uns die erste Spur satyresker Behandlung dieses Theiles des Oidipusmythus, wie dies schon früher Jahn anerkannt hat [22]), seitdem ist durch Franz: Die Didaskalie zu Aeschylus Sieben, Berl. 1848. der früher auf eine Tragödie bezogene, aischyleische Titel: Σφίγξ [23])

22) An ein Satyrdrama als Quelle des Bildwerks denkt Jahn, Arch. Aufs. S. 144. Note 50., an eine parodische Darstellung in den arch. Beiträgen S. 120. Note 92. — 23) Vergl. Welcker, Aeschyl. Trilogie S. 358. und Griech. Tragg. I. S. 29., und siehe Hall. Lit. Ztg. 1848. Nro. 193. S. 385. ff.

als der eines zur Oidipustrilogie gehörigen Satyrspieles nachgewiesen, wodurch unser Bildwerk nicht allein ein neues Interesse, sondern auch eine festere Basis erhalten hat, selbst wenn wir von einer directen Zurückführung desselben auf Aischylos abstehen, was doch wohl vor der Hand gerathen sein dürfte. Wenn aber dieser Theil der Oidipussage von Aischylos satyresk behandelt worden ist, kann das noch mehrfach geschehen sein, und ein Satyrspiel im Allgemeinen als Grundlage und Quelle unseres Bildes ist durchaus gerechtfertigt.

Vor der Sphinx welche in einer von der gewohnten in geringen Einzelheiten abweichenden Gestalt [24]) auf dem Felsen sitzt, steht diesmal nicht die Jünglingsgestalt Oidipus, sondern ein alter langbärtiger und kahlscheiteliger Silen oder Silenopappos, den bebänderten Thyrsus in der Linken, einen Vogel in der geöffneten Rechten zu der Sphinx emporhebend, bekleidet mit geringen Gewandstücken, welche aber dem Costum anderer Theatersilene entsprechen [25]), eine Binde im Haar, Schuhe an den Füssen. Oberhalb des Silen's der mit komischem Ausdruck zur Sphinx hinaufschaut, ist eine um einen Epheuzweig geschlungene Tänie aufgehängt, vom Fusse des Felsen, auf dem die Sphinx sitzt, springt gegen ihn eine Schlange mit vorgestreckter Zunge empor [26]).

24) Sie hat ein Perlendiadem im Haar, ihre Flügel und Vorderbeine sind, wie der Fels, auf welchem sie hockt, mit kleinen Kreisen bedeckt, welche sich auf den nackten Theilen der ihr gegenüberstehenden Figur wiederholen. — *25)* Vergl. Wieseler a. a. O. S. 48. Sp. 2. Aus Neap. ant. Bildw. a. a. O. bemerke ich, dass der Alte weisshaarig und weissbärtig, und dass seine Bekleidung, ausser dem Pantherfell, welches dem Oberkörper eng anliegt, roth gemalt ist. — *26)* Nach einer Angabe Tölken's in den Vert. geschn. Steinen II. 140. soll an dem Fusse des Felsens, auf welchem in dieser gelben antiken Paste (unten Nro. 53.) die Sphinx sitzt, eine Schlange sich befinden. Auf dem mir vorliegenden Gypsabguss jedoch vermag ich, so lieb mir die Analogie wäre, selbst mit starker Vergrösserung, in dem unregelmässig halbkreisförmigen Körper am Fuss des Felsens bei dem besten Willen keine Schlange zu erkennen.

Die Erklärung dieses Bildwerks hat ihre Schwierigkeiten, namentlich ist die Antwort auf die Frage, in wiefern dasselbe parodisch sei, recht scharf zu fassen. Jahn, welcher eine parodische Darstellung annimmt, sagt in den arch. Aufss. a. a. O. „Seilenopappos steht, ein zweiter Oidipus, vor der Sphinx, und hält ihr, wie zur Besänftigung einen Vogel hin.“ Wieseler stimmt a. a. O. hiemit im Wesentlichen überein, beide halten den Silenopappos für einen travestirten oder parodirten Oidipus, einen Oidipussilen, während Panofka, welcher ebenfalls die Darstellung als Parodie betrachtet [27], an eine solche des Teiresias und seiner Verbindung mit dem Orakel der Sphinx denkt [28]. Diese letztere, schon der Composition des Bildes nach, höchst entfernt liegende Deutung halte ich mit Wieseler a. a. O. S. 41 für durchaus verfehlt; aber auch die Jahn-Wieseler'sche bedarf zum Mindesten eines schärferen Ausdruckes. Im δρᾶμα σατυρικὸν wurden nämlich, so weit wir zu urteilen vermögen, die Hauptpersonen mit Satyrn und Silenen umgeben [29], dass jedoch jemals die Hauptpersonen selbst im Satyrcostum aufgetreten wären, halte ich für unglaublich. Es könnte aber leicht scheinen, dass dies im vorliegenden Falle die Meinung der beiden genannten Gelehrten ist, und dieser würden wir entgegen treten müssen. Eher halte ich eine Wendung der Art für möglich: dass, nachdem der wirkliche Oidipus das Räthsel der Sphinx vielleicht auf irgend eine heitere Weise gelöst hatte, der Vater und Chorführer der Satyrn nun auf seine Weise parodisch nachahmend, nicht aber als ein zweiter Oidipus, sich ebenfalls an der Sphinx versuchen will. Zu belegen vermag ich

27) Arch. Zeitung 1848. S. 288. — 28) Panofka meint, der Vogel in der Hand charakterisire den angeblichen Teiresiassilen als ὀρνιθοσκόπος, auspex, als Himmelszeichenkundigen, worin ihm schwerlich Jemand beistimmen kann. — 29) So ist es im einzigen erhaltenen Satyrdrama, dem euripideischen Kyklops. Vergl. Welcker im Nachtrag zur Trilogie S. 325. ff. besonders S. 328. und die S. 326. angeführten Schriften.

diese Ansicht weiter nicht, aber an Aehnliches scheint schon Quaranta gedacht zu haben, wenn er im Mus. Borbon. a. a. O. S. 3. schreibt: „Aber anstatt des Oidipus steht der Sphinx ein Silen gegenüber, welcher seinerseits eine Probe seiner Räthselkunst geben und einen Versuch mit der Sphinx wagen will. Und es scheint, dass er ihr aufgegeben habe, zu errathen, welcher Art der Vogel sei, den er ihr in der rechten Hand darreicht, welche er geschlossen hatte, ob er todt oder lebendig sei, und dass, nach einer unrichtigen Antwort, er sie auslacht, indem er den Vogel als todt zeigt, da ja, obgleich er die Hand völlig geöffnet hat, derselbe nicht mehr davonfliegt.“ Man wird gestehen müssen, dass diese Erklärung die Handlung und Stimmung des Bildes ziemlich getreu wiedergiebt, obwohl jene Umkehrung des Verhältnisses im Aufgeben und Lösen des Räthsels sehr bedenklich erscheinen muss. Ueber die Schlange schweigt Quaranta; Jahn gesteht in den arch. Beiträgen S. 231. Note 34., dass ihm dieselbe nicht klar sei, und ich mache dasselbe Geständniss, denn ich kann eben so wenig mit der in Neapel's ant. Bildwerken a. a. O. aufgestellten Erklärung einverstanden sein, nach welcher die Schlange „Beschützerin der Orakel und vielleicht in Bezug auf Mysterien“ aufzufassen sei, als ich glaube, dass Wieseler das Richtige trifft, wenn er, anknüpfend an die von Jahn angenommene Darreichung des Vogels an die Sphinx zur Besänftigung (oder wie Wieseler hinzufügt „um ihr dadurch eine Liebeserklärung zu machen“ (?)), annimmt, die Schlange sei „als Symbol des Unheils und Verderbens“ zu fassen, „durch welche der Künstler den übeln Ausgang (?) der Bemühungen des Silen angedeutet habe“. Ich meine, die Sphinx sei selbst genug Symbol des Unheils und Verderbens, um ein zweites neben sich entbehren zu können, und dann ist auch dieser ganze Zug viel zu ernst und finster für ein Satyrspiel oder eine parodische Darstellung.

Ganz anderer Art ist das zweite der bisher unerwähnt gelassenen Vasengemälde dieses Kreises:

Nro. 46. Ruveser Krater, abgeb. in den Monumenti dell' Instituto II. 55. [30]), für dessen Erklärung, wie Jahn a. a. O. richtig bemerkt, die Vergleichung eines ganz verwandten und an demselben Orte gefundenen Kraters unumgänglich ist, der in Jahn's arch. Beiträgen Taf. 5. 6. abbildet ist. Auf diesem Krater ist einerseits Bellerophon dargestellt, welcher vom Pegasos herab die Chimaira siegreich bekämpft, im Beisein einer weiblichen Figur, in welcher Jahn richtig die Ortsgöttin erkennt, und eines hinter dem Helden sitzenden Jünglings, wohl eines Begleiters desselben. Die Kehrseite zeigt uns die hockende Sphinx von einem leierspielenden und einem tanzenden Satyrn umgeben. Diesen beiden Bildern wunderbar entsprechend sehen wir auf unserem Krater einerseits das bekränzte Brustbild eines Jünglings in einem Strahlenkranz, vor dem sich Satyrn allerseits in's Gebüsch flüchten; andererseits aber hockt die Sphinx, das Haupt von einem Strahlennimbus umgeben; vor ihr entfernt sich ein bis auf die Fussbekleidung nackter Jüngling, die Chlamys über den Arm geworfen, mit eiligen Schritten, indem er in der vorgestreckten Rechten einen Stein erhebt; hinter ihr steht ein Jüngling mit Chlamys und zurückgeworfenem Hut, das Haupt bekränzt, die Füsse mit Riemenschuhen bekleidet, gelassen zusehend.

Vortrefflich zieht Jahn S. 120. die Parallele beider Gefässe. „Hier die Satyrn fliehend vor der Sonnenscheibe [31]), dort behaglich spielend und tanzend neben der Sphinx; dort ein Heros mit strahlenbekränztem Haupte die Chimaira besiegend, hier ein Jüngling voll Schrecken entfliehend vor der strahlenbekränzten Sphinx, ein völliger Gegensatz der Darstellungen, der sich bis i'ns Detail verfolgen lässt.“

30) Besprochen von E. Braun, Annali X. p. 266. ff.; Welcker, Annali XIV. p. 210. ff. Panofka, Terracoten S. 21. O. Jahn, Arch. Beiträge. S. 118. ff. — *31)* Denn als solche wird das strahlenbekränzte Brustbild nach manchen von Braun a. a. O. angeführten Analogien aufzufassen sein.

Eben so richtig bemerkt Jahn ferner, dass wenn bei der Symmetrie der Anordnung beider Gefässe die beiden Kehrseiten sich, und zwar in einer Umkehrung des Sinnes entsprechen, ebenso die beiden anderen sich entsprechen müssen, dass also, weil die Deutung auf Bellerophon unzweifelhaft ist, offenbar die Darstellung der Jünglinge mit der Sphinx ebenfalls der heroischen Mythologie angehöre. Und wenn nun schliesslich Jahn aus diesen Gründen Panofka beistimmt, welcher a. a. O. die thebanische Sphinx hier erkennt, so muss auch ich meine Zustimmung erklären, obwohl ich es mit Jahn nicht für ausgemacht halten kann, dass im fliehenden Jüngling Haimon, eher dass im ruhig stehenden, bekränzten Oidipus zu erkennen ist.

Es ist aber trotz dem, wie mir scheint, noch nicht gewiss, dass dies merkwürdige Vasenbild ganz auf dem mythischen Boden stehe, nur den Mythus von Oidipus und der Sphinx darstelle, ohne dass die Naturbedeutung der Sphinx, die Braun als Mond auffasst, welcher den nächtigen Wanderer erschrecke (?), Welcker als die Sonne betrachtet, ihren Theil an der Composition des Bildes habe, woraus es sich rechtfertigen wird, dass ich glaubte, dasselbe an das Ende meiner Oidipusbilder von Vasen stellen zu müssen.

Den Vasengemälden ist zunächst anzuschliessen:

Nro. 47., ein Krater mit Reliefs, aus Hrn. Gargiulo's Vorräthen, in Berlin (Taf. III. Nro. 1.) [32]), bisher unedirt, besprochen von Gerhard in Berlins antiken Bildwerken Nro. 1967. In weissgefärbten Figuren auf schönem, nolanischem Firniss zeigt uns das Aversbild Oidipus, zart jugendlich, fast knabenhaft gebildet, mit Speer und Schild

32) Die beiden ersten Tafeln (zur Oidipodia) waren bereits gezeichnet und im Druck, als mir durch Hrn. Prof. Gerhard's Güte noch dies in seiner Art einzige (vgl. Arch. Ztg. 1848. S. 203. Note 20.), interessante Ineditum in genauester Copie des Originales zuging, welches nachträglich der ersten Tafel zur Thebais einzufügen ich mich für verpflichtet achte.

und Schwerdt bewaffnet, den Petasus zurückgeworfen vor der auf dem Felsen sitzenden Sphinx sehr ruhig, ja fast regungslos stehend; hinter der Sphinx steht ein etwas älterer, bis auf den am Arme hangenden runden Schild waffenloser Gefährte, welcher, die Hand auf den Felsen gestützt, sich zu der Sphinx etwas herüberbeugt, als wolle er kein Wort des merkwürdigen Zwiegespräches der beiden Hauptpersonen verlieren. Eine eigenthümlich heitere oder gemüthliche Stimmung spricht aus dem, übrigens nicht im Mindesten komischen Bildwerke, welches, obwohl von guter Arbeit, dennoch schon deutlich die Formen und Verhältnisse einer späteren Kunstepoche zeigt. Auf dem Revers ist Theseus im Kampfe gegen Minotauros im Beisein einer nicht ganz sicher zu bestimmenden Frau dargestellt.

Auf die griechischen lassen wir jetzt die grösseren römischen Kunstwerke folgen. Doch versiegt hier der reichlich fliessende Strom sehr merklich, und ich kann nur zwei Reliefe in Stein, ein Thonrelief und, ausser dem bereits oben (Nro. 25) besprochenen Wandgemälde, ebenfalls ein zweites dergleichen anführen. Kunde über unedirte Reliefe und Wandgemälde dieses Stoffes ist mir nicht zugekommen.

Die beiden erwähnten Steinreliefe sind folgende:

Nro. 48. Relief auf einem römischen Sarkophag in Villa Mattei, früher schlecht abgebildet in den Monumenta Matteiana III. 9. 1., neuerdings in correcter Zeichnung in R. Rochette's Mon. inéd. pl. 7., vergl. p. 412. unter den Zusätzen. Das Bild befindet sich in einer von zwei Genien getragenen Guirlande, die Hälfte des Sarkophag's einnehmend [33]). Oidipus, jugendlich und völlig nackt dargestellt, wird von einem mit Chiton und Chlamys bekleideten Gefährten, der in der Linken zwei Speere hält, zur Sphinx geführt, welche mit geflügeltem Löwenkörper, die linke

33) Die andere Hälfte wird durch eine gleiche Guirlande geschmückt, innerhalb deren das Liebesabenteuer des Kyklopen Polyphemos mit Galateia auf eigenthümliche Art dargestellt ist.

Vordertatze wie declamirend erhoben, das Haupt theatralisch dem Zuschauer zugewendet, auf einer Anhöhe sitzt.

Nro. 49. Relief an einem der Pfeiler auf der Umfassungsmauer des Grabes des Calventius Quietus in Pompeji (Tafel II. Nro. 4.), abgebildet in Millin's Déscription des tombeaux de Pompeii tab. V. Nro. 6. und grösser und genauer in Donaldson's Pompeii im Abschnitt über das genannte Grabmahl, sowie in Mazois Antiquités de Pompéii I. 26. Oidipus, jugendlich, und bis auf die um den linken Arm, in welchem er einen Speer trägt, flatternde Chlamys unbekleidet, schreitet, indem er den Zeigefinger der rechten Hand gegen die Stirn im Gest des Nachsinnens, nicht etwa auf sich deutend, erhebt, auf die Sphinx zu, welche, bekränzt und geflügelt mit erhobener, rechter Vorderpfote auf dem Felsen sitzt. Am Fusse dieses Felsens liegen mehre Leichen (diese sind auf der kleinen Zeichnung bei Millin nicht angegeben), von welchen eine sehr deutlich ist, während eine zweite, anscheinend im Panzer, und der Kopf einer dritten nicht ganz so klar zu erkennen ist. Es ist dies der einzige Fall, wo die Opfer der Sphinx auf diese entschiedene Art dargestellt sind, und dennoch hat die Sphinx selbst nichts Imposantes oder gar Furchtbares.

Hieran reiht sich:

Nro. 50., das Relief einer Thonlampe, in Passeri Lucernae fictiles II. 104. Die Sphinx sitzt auf dem stark überhangenden, aus horizontalen Schichtungen bestehenden, wie Mauerwerk aussehenden Felsen in recht unbedeutender Gestalt. Oidipus, völlig nackt, lehnt vor ihr, das Kinn auf die Hand gestützt, in sehr bequemer Stellung mit dem linken Arm auf eine Säule oder einen schlanken Pfeiler mit einem der dorischen Ordnung sich nähernden Capitell, und scheint eben im Gespräch mit der Sphinx begriffen zu sein. Ob der Pfeiler eine Stele, etwa auf dem gemeinsamen Grab der bisherigen Opfer der Sphinx andeuten soll, mag ich nicht entscheiden.

Diesen römischen, plastischen Arbeiten schliesst sich

Nro. 51. Das Wandgemälde aus dem Grabe der Nasonen (Taf. II. Nro. 5.), am bequemsten an, abgeb. bei Bartoli e Bellori, Sepolcro dei Nasoni 17, und danach wiederholt als Titelblatt des Heyne'schen Apollodor [34]). Dies Gemälde hat mancherlei Besonderheiten. Oidipus, jugendlich, bis auf die Chlamys nackt, in der Linken einen langen Stab, oder eine Lanze haltend, steht, begleitet von einem bärtigen Gefährten in römischer Kriegertracht, der ein Pferd am Zügel hält, vor der Sphinx, die auf einem überhangenden Felsvorsprung in einer von allen übrigen Darstellungen abweichenden Gestalt sitzt. Der ganze Oberkörper nämlich bis nahe über die Hüften ist rein menschlich gebildet, auch hockt die Sphinx nicht, wie in den gewöhnlichen, mehr thierischen Bildungen, sondern sitzt mehr aufrecht, die linke Hand auf den Felsen gestützt, die rechte, auf Oidipus deutend, erhoben. Dieser hat einen Finger der rechten Hand an den halb geöffneten Mund gelegt, und sein Ausdruck ist sprechend der eines Menschen, welcher sich auf Etwas besinnt, oder dem just ein gesuchter Gedanke kommt, keineswegs aber, und noch viel weniger als in dem Relief Nro. 49. weist hier Oidipus auf sich selbst.

Ausser den erwähnten Besonderheiten führt nun noch Winckelmann a. a. O. Folgendes an: „in dem oberen Theil dieses Gemäldes, und wie in der Ferne, wo dasselbe am meisten gelitten hat, erkennet man noch einen Menschen mit einem Esel, welchen Bartoli als etwas nicht zu der Sache Gehöriges weggelassen hat; und dieser Esel ist hier das Gelehrteste (!), denn Oedipus lud den Sphinx, nachdem derselbe sich vom Felsen gestürzt hatte, auf einen Esel, und brachte also nach Theben den Beweis von der Auflösung des Räthsels; so wenigstens berichtet

34) Vergl. noch Winckelmann G. d. K. VII. III. §. 8., XI. II. §. 12.

Tzetzes ad Lycophr. 7." Seltsam, wenn diese Notiz Grund hat, dass dieser abgelegene und kleinliche Zusatz irgend einer Tradition des Mythus sich bildlich, wenn auch nur in einer römischen Arbeit, dargestellt findet!

Ziemlich zahlreich ist der Gegenstand auf geschnittenen Steinen dargestellt, von welchen ich, ohne Vollständigkeit anzustreben, hier eine kleine Reihe aufzählen will.

Nro. 52. Sardonyx, Winckelmann, Geschn. Steine der Stosch'schen Samml. III. 1. 40. (in Tassie-Raspe's Catalogue Nro. 8605., als Achatonyx angegeben). „Oidipus mit einem Schwerdt an der Seite vor der Sphinx auf einem Felsen. Die Gravüre ist uralt." [35])

Nro. 53. Gelbe antike Paste. Tölken II. 140.; Winckelmann III. 41. Vergl. das in der 26. Note Gesagte.

Nro. 54. Carneol des Grafen Vitzthum, Lippert Dact. II. 77., Tassie-Raspe 8603.

Nro. 55. Onyx, Stosch'sche Sammlung [36]), Tassie-Raspe 8601. mit der Notiz MSS. Cat. 44. 7.

Nro. 56. Achatonyx der Stosch'schen Sammlung (Taf. I. Nro. 15.) Tölken IV. 25.; Winckelmann III. 1. 38. Oidipus mit der Lanze im Arm, völlig unbekleidet, steht mit erhobener, rechter Hand vor der Sphinx, welche auf dem Felsen nicht hockt, wie gewöhnlich, sondern auf

35) Aus der Stosch'schen Sammlung findet in Tölkens Verzeichniss sich unter den Werken des älteren griechischen Stiles Cl. II. Nro. 140. nur ein Oidipus vor der Sphinx (vergl. Note 26.), jedoch wird das Material als „gelbe antike Paste" angegeben, welche sich bei Winckelmann III. 41. wiederfindet. Ich kann aber nicht glauben, dass Tölken einen Stein, dessen Schnitt von Winckelmann, oder wer sonst der Verfasser jenes Verzeichnisses gewesen, als „uralt" bezeichnet wird, in seine IV. Classe aufgenommen hat, so dass er dort unter den Nummern 25—29. zu suchen wäre, unter welchen Nro. 25. als Achatonyx aufgeführt wird, aber mit specieller Verweisung auf Cl. II. Nro. 140. Siehe unten Nro. 56. (Taf. I. Nro. 15.) Demnach scheint der Stein nicht nach Berlin gekommen zu sein. — 36) Auch dieser Onyx lässt sich mit keinem Steine bei Tölken identificiren.

allen Vieren aufgerichtet steht, wie in dem Vasenbilde Taf. I. Nro. 13.

Nro. 57. Chalcedon der Stosch'schen Sammlung durch Feuer verändert (Tafel II. Nro. 6.), Tölken IV. 26.; Oidipus, mit dem Schwerdt im Arm und völlig nackt, steht mit deutend erhobener Hand vor der auf dem Felsen hockenden Sphinx.

Nro. 58. Gelbe antike Paste, Tölken IV. 27.

Nro. 59. Grüne antike Paste der Stosch'schen Sammlung (Tafel II. Nro. 7.), Tölken IV. 28.; Winckelmann III. I. 41. (?) Oidipus, in der Chlamys, am linken Arm den Schild, das Haupt behelmt, sonst waffenlos, steht wiederum mit redend erhobener Hand vor der auf dem Felsen (nicht wie Tölken angiebt auf einer Säule) hockenden Sphinx.

Nro. 60. Millin Gal. myth. 142. 503. Sehr ähnliche Vorstellung, nur hat Oidipus in der Hand, mit welcher er den Schild hält, noch die Lanze und ist ganz nackt; die Sphinx erhebt die eine Vorderpfote.

Nro. 61. Mariette: Traité des pierres gravées II. 88. Aehnliche Vorstellung; es sollen Knochen auf dem Boden umherliegen.

Nro. 62—65. Vier Schwefelpasten der Stosch-schen Sammlung; Tassie-Raspe 8602., 8604., 8606. und 8607.

Nro. 66. In Copenhagen, Dactyl. danica 873.

Nro. 67. Stosch'sche Schwefelpaste, Tassie-Raspe 8608. Die Darstellung dieser Paste kann als einzig in ihrer Art gelten, indem nirgend, soviel mir wenigstens bekannt geworden, der Selbstmord der Sphinx bildlich dargestellt ist. Ob dies nun freilich dort deutlich und charakteristisch gebildet ist, muss in Frage bleiben; es heisst aber a. a. O. Oidipus, eine Lanze in der Rechten, sieht, nachdem er das Räthsel gelöst hat, die Sphinx sich von dem Felsen stürzen. Beigeschrieben ist: *ΣΚΟΠΑ ΕΠ*.

Ich übergehe absichtlich hier die grosse Reihe von Kunstwerken, namentlich Gemmen, welche die Sphinx allein darstellen, die bald deutlicher, bald unbestimmter als die thebanische zu erkennen ist. Auf Münzen ist, soviel ich weiss, der Mythus nicht dargestellt; über ein Blei, Nro. 67.a. verdanke ich Hrn. Dr. O. Jahn folgende Notiz: Ficoroni Piombi antichi II. 8. 1. Die Sphinx sitzt auf einem Felsen und erhebt die linke Tatze; Oidipus mit Chlamys, Helm, Schild und Lanze in der Linken, steht mit aufgehobener Rechten vor ihr; vor ihm eine Palme.

Auch die etruskische Kunst hat einige und zwar in mehrfacher Beziehung interessante und bedeutende Darstellungen unseres Gegenstandes hinterlassen: zwei Aschenkistenreliefs und eine Spiegelzeichnung. Die beiden Reliefs stellen die Sphinx in eigenthümlicher Weise, aber dabei in einer Grösse und Haltung dar, welche uns mehr als irgend eine der bisher betrachteten Bildwerke an ihre Furchtbarkeit glauben macht. Der finstere Geist der meisten etruskischen Aschenkistenreliefs waltet auch in diesen Bildwerken.

Nro. 69. Aschenkiste im öffentlichen Museum zu Volterra (Tafel II. Nro. 8.), abgebildet bei Inghirami, Monumenti etruschi Ser. I. Tomo II. Tv. 67. [37]) Die Mitte der Darstellung nimmt die Sphinx ein; sie erscheint stehend, als ein kentaurenartig, aber aus weiblichem Kopf und Oberkörper bis zu den Hüften und dem Leib eines männlichen Löwen componirtes Monstrum [38]) mit Flügeln,

37) Vergl. Zannoni, Spiegazione dell 'urne rappresentante Edipo cet. bei Inghirami a. a. O. S. 558—569. und Rathgeber in der Hall. allg. Encyclopädie III. II. S. 395. — 38) Müller's Ausdruck (Handbuch §. 412. 3.), die Sphinx erscheine wohl als eine geflügelte Kentaurin, ist unrichtig oder sehr ungenau. Winckelmann erinnert (Stosch'sche Gemmen III. I. 27.) an eine Sphinx als Helmzierde einer Pallasbüste auf einer Münze von Velia (bei Goltzius, Magna Graecia tb. 22. 7.), welche die Hinterfüsse und den Schweif eines Pferdes habe. Dass dies ein etruskischer Gedanke sei, wie Winckelmann annimmt, wird durch die archaische Sphinx aus Athen in der Berliner Terracottensammlung (Panofka Terracotten Taf. 50. 2.) widerlegt.

welche nicht, wie gewöhnlich bei den Flügelfiguren fast aller Kunststile der Welt, aus dem Rücken hervorwachsen, sondern mit den Armen verbunden sind, an welche sie sich unmittelbar ansetzen. Sie steht auf einer Erhöhung, die eine Vordertatze auf einen menschlichen Schädel gesetzt [39]), um welchen Knochen zerstreut liegen [40]), den Schrecken der furchtbaren Muse des Todes verkündigend. Oidipus steht vor ihr, jedoch niedriger, bärtig, ganz bekleidet, den Wanderstab in der Linken, die (abgebrochene) Rechte rednerisch erhoben. Ihm andrerseits entsprechend befindet sich eine flügellose etruskische Furie, eine Fackel in beiden Händen haltend, über deren Bedeutung sich kaum etwas Näheres sagen lässt, als dass sie überall zu erscheinen pflegt, wo es sich um Mord, Tod und Verderben handelt, und die uns in dieser Bedeutung noch vielfach begegnen wird.

Sehr ähnlich ist diesem Denkmal das zweite gleicher Gattung

Nro. 70. Aschenkiste früher im Museo Guarnacci, jetzt im öffentlichen Museum zu Volterra, abgeb. bei Inghirami a. a. O. Tv. 68. — Die Sphinx ist ebenso gebildet, wie in der vorigen Nummer, ausgenommen, dass ihr Schweif nicht der eines Löwen ist, sondern durch eine deutliche Schlange gebildet wird, was mit einer Notiz des Mesomedes in Brunck's Analecten II. p. 293. 2. übereinstimmt, wo es von der Sphinx heisst: *τὰ δ'ὄπισθεν ἑλισσόμενος δράκων*, und was sich auf einer ägyptischen Münze Hadrians bei Zoëga Num. aegypt. p. 139. Nro. 365. wiederfindet [41]).

39) Die Sphinx einen Schädel, bald den eines Menschen, bald den verschiedener Thiere, in den Vordertatzen haltend, findet sich mehrfach auf Gemmen und hie und da auch in anderen Kunstwerken, so z. B. einem Grabrelief in R. Rochette's Mon. inéd. pl. 10. B. — *40)* Dies wiederholt sich nur in der Gemme oben Nro. 61. — *41)* Die Schwester der Sphinx von Typhon und Echidna, die Chimaira (Hes. Theog. 302.) hat bekanntlich ebenfalls einen Schlangenschwanz; so bei Homer (Il. VI. 18.) und in vielfachen Kunstwerken, welche sie darstellen.

Der Gegenstand, auf welchen hier die Sphinx die eine Vordertatze setzt, ist verstümmelt, jedoch wahrscheinlich ebenfalls ein Schädel, Oidipus erscheint fast ganz wie in dem vorigen Monument [42]), die Furie hinter der Sphinx lehnt auf einen Pfeiler, wohl eine Grabstele.

Vollständig von diesen beiden Darstellungen, sowie von allen früher betrachteten verschieden, ist die Zeichnung von

Nro. 71., einem etruskischen Spiegel (Taf. II. Nro. 9), abgeb. in Gerhard's Etruskischen Spiegeln II. 177. Oidipus, als nackter Ephebe, jedoch mit Helm und Speer bewehrt, sitzt vor der Sphinx auf einem Felsstück in bequemer und ruhiger Haltung; er streckt der Sphinx die rechte Hand entgegen, diese hockt zu seinen Füssen, und erhebt zu ihm, ganz wie ein Hund, welcher die Pfote reicht, die eine Vordertatze. Das kleine Ungethüm hat menschliche Brust und menschlichen Kopf bei einem ungeflügelten Löwenkörper. Im Hintergrunde links ist die Kadmeia durch einen Tempel auf Felsen angedeutet, in der Mitte des Himmels steht die Mondsichel, die hier ganz gewiss keinen symbolischen Bezug zu einer vermutheten Naturbedeutung der Sphinx als Mond hat. Stimmung und Haltung des ganzen Bildes sind komisch.

Nachdem wir so die grösste Masse der Bildwerke zur Oidipodia durchmustert haben, bleiben uns nur noch verhältnissmässig wenige Kunstwerke zu anderen Begebenheiten des Oidipusmythus zu betrachten übrig, unter denen aber einige volles Interesse in Anspruch nehmen. Zunächst müssen wir zu den oben, der Continuität in den Sphinxdarstellungen zu Liebe, übergegangenen Denkmälern einen Schritt zurück thun, welche

42) Rathgeber a. a. O. meint, er sitze, jedoch ist dies, nach der Zeichnung wenigstens, kaum möglich.

5. Laios und Oidipus Begegnung in der Schiste

darstellen. Zwei Denkmäler dieser Scene werden gewöhnlich angeführt, ohne dass die Erklärung des einen wie des anderen über allen Zweifel erhaben wäre, eine Paste und eine etruskische Aschenkiste Ausser ihnen ist nur noch das Fragment einer Vase vermuthungsweise auf diese Scene bezogen, weiter aber kein einziges Kunstwerk, selbst nur durch den Versuch einer Erklärung, auf Laios Mord durch seinen Sohn gedeutet worden.

Diese Thatsache zu erklären, weiss ich kein anderes Mittel, als die Annahme, dass, wie der Gegenstand erweislich in keiner Tragödie zur directen Darstellung gelangte, vielleicht selbst das alte Epos die Erzählung desselben späteren Scenen nur gelegentlich einflocht, und dann mehr andeutungsweise als in ausführlicher Schilderung behandelte [1]). Die erwähnten Denkmäler sind diese:

Nro. 72. Fragment einer in Adria gefundenen Vase, welches ausser dem Namen [O]IΔIΠOΔAΣ Reste von Malerei enthält, die Welcker in den Annalen VI. S. 299. als möglicherweise auf den Streit des Laios und Oidipus auf dem Dreiwege bezüglich betrachtet.

Nro. 73. Violette antike Paste, jetzt in Berlin (Taf. II. Nro. 10.), bei Tölken IV. 12. [2]) Neben einer Säule, auf welcher die Sphinx sichtbar wird, sehen wir ei-

1) Nach Homer Od. XI. 273. machten die Götter alsbald, nachdem der entscheidende Frevel begangen war, nachdem Oidipus seine Mutter geehelicht hatte, die Sache ruchbar, und Aehnliches nimmt Welcker, Ep. Cycl. II. S. 314. mit grossem Rechte für die Oidipoda an. Wurde aber Oidipus Schuld durch die Götter enthüllt, so liegt die Vermuthung nahe, dass bei diesem Anlass auch Laios Mord zur Sprache kam, und zwar ähnlich kurz wie in den Tragödien, so dass das Epos denselben nicht früher direct vorzuführen brauchte. — 2) Ausserdem bei Gravelle, Recueil II. tb. 88., Lippert, Dactylioth. 2. histor. Tausend p. 25. Nro. 75.; Winckelmann, Stosch'sche Gemmen III. I. 25., Tassie-Raspe 8595. Vergl. Rathgeber in der allg. Encyclop. III. II. 394. Note 7., welcher die Richtigkeit der

nen beschildeten, älteren Mann, neben dem sein ihm abgefallener Helm liegt, von einem jüngeren, behelmten und beschildeten, der ihn auf die Knie niedergeworfen zu haben scheint, an den Haaren ergriffen und fortgeschleppt. Wie wenig diese Scene mit den bekannten Erzählungen von Oidipus Vatermord übereinstimmt, und wie wenig Gewähr daher die Erklärung hat, sieht leicht Jeder.

Nro. 74. Etruskische Aschenkiste im öffentlichen Museum zu Volterra, abgebildet bei Gori Mus. etrusc. Tom. III. Cl. III. tb. XXI. Nro. 1. und danach bei Inghirami Mon. etrusch. I. II. 66. [3])

Obgleich, wenn man ausser manchen Besonderheiten, von welchen unsere literarischen Quellen [4]) schweigen, noch allerlei Freiheiten und Zusätze etruskischer Dämonologie statuiren will, der Name passen mag, bleiben dennoch starke Zweifel übrig.

Die Mittelgruppe wird gebildet durch einen in leichte Chlamys gekleideten, sonst, bis auf eine Andeutung von Wanderschuhen, nackten Jüngling, welcher mit gezücktem Schwerdt einen bärtigen, bekränzten und reich bekleideten Mann bedroht, der von seiner zertrümmerten Quadriga herabgesunken oder herabgerissen ist [5]), und sich mühsam gegen seinen jugendlichen Angreifer vertheidigt, der mit dem linken Bein auf seinem rechten Schenkel kniet, und ihn mit der linken Hand im Haar ergriffen hat. Diese Hand sucht der Aeltere mit der linken, das gezückte Schwerdt mit der rechten Hand abzuwehren oder aufzuhalten. Der Wagen ist vollständig zertrümmert, das Gespann sprengt wild durcheinander, ein Pferd ist gestürzt und liegt, mit den Beinen zappelnd, auf dem Rücken. Alles Gefolge des Laios fehlt, dagegen erscheint hinter ihm ein kurzbekleideter, geflügelter

Deutung bezweifelt, und Welcker in Müller's Handbuch §. 412. 3., welcher dieselbe vertritt. — 3) Vergl. Rathgeber am mehrfach angef. Orte S. 394., Müllers Handbuch §. 412. 3. — 4) Soph. Oed. Tyr. 800. ff. Diodor IV. 64., Apollod. III. 5. 7. Pausan. X. 5. 2. Hygin. fab. 67. — 5) Soph. a. a. O. Vs. 811. ὕπτιος μέσης ἀπήνης

und bärtiger Mann[6]), mit einer Zackenkrone auf dem Haupte, der eine Patera zu halten und auszugiessen scheint [7]), und einen Fuss auf den Kopf des gestürzten Pferdes setzt. Links, hinter Oidipus steht, geflügelt und mit Kreuzbändern über die Brust versehen, kurz bekleidet und mit Jagdkothurnen angethan, die bekannte, etruskische Furie, welche die linke Hand über Oidipus Schulter ausstreckt.

---

6. Oidipus und Teiresias.

Unter diesem Titel füge ich ohne Bedenken in der Hauptsache eine schöne Vase dem episch - tragischen Bilderkreise ein, welche gegen die Erklärung des Herausgebers R. Rochette, der nach Sitte seiner mit Einweihungs - und Mysterienscenen nur allzu freigiebigen Landsleute, auch hier eine solche, und zwar die eines attischen Knaben erkennt, durch Müller dem mythischen Kreise erworben, durch Welcker in demselben vertheidigt worden ist.

Nro. 75. Grosse Vase der Sammlung Sbani zu Neapel (Taf. II. Nro. 11.) abgeb. bei R. Rochette, Monum.

εὐθὺς ἐκκυλίνδεται. — 6) Rathgeber a. a. O., nach dem Vorgang der Italiäner, benennt ihn das Verhängniss, man könnte ihn auch Todesgenius benennen, oder sonst irgend einen derartigen, volltönenden Namen wählen, wenn überhaupt durch solche Namen, die wir bei unserer unendlich mangelhaften Kenntniss etruskischer Dämonologie am Ende meistens aus der Situation abstrahiren, in welcher ihre Träger grade erscheinen, und die deshalb von höchst unbestimmter Gewähr sein müssen, überhaupt irgend Etwas gewonnen wäre. Ich bescheide mich hiermit einmal für alle Male die etruskischen Dämonengestalten unbenannt zu lassen, und nur zu beschreiben, falls sie nicht beigeschriebene Namen haben, oder eine Gestalt zeigen, welche den wenigen näher bekannten Wesen der etruskischen Kunst entspricht. — 7) Wie Rathgeber a. a. O. einen Nagel erkennen konnte, begreife ich nicht, wenn er denselben nicht etwa, als zu seinem „Verhängniss" passend, aus der Phantasie ergänzt hat.

inéd. pl. 78. [1]) Auf der Hauptseite dieser Vase, deren Revers eine, von zwei bakchischen Frauen umgebene, eine Vase tragende Stele zeigt, sehen wir in der Mitte einen mit dem Himation, welches den Oberkörper, wie bei Zeusbildern, frei lässt, bekleideten, bärtigen Mann, thronend auf reich verziertem Stuhle, auf dessen Lehne zwei kleine Flügelfiguren erscheinen. Durch das Adlerscepter wird er als König, namentlich als ein König der Tragödie bezeichnet [2]). Er streckt seinen Arm wie befehlend gegen einen Priester aus, der in langer und weiter Bekleidung, welche der tragischen Bühnentracht nahe kommen mag, das Haupt lorbeerbekränzt, in der Rechten ein mit einer Infula umwundenes Scepter haltend, auf dem ein Tempelchen gebildet ist, von einem lorbeerbekränzten und einen Lorbeerzweig tragenden Knaben geführt, dem Könige mit entschiedener Bewegung, das weite Obergewand zurückwerfend, entgegentritt. Es ist unschwer, in diesen Personen Oidipus und den Seher Teiresias zu erkennen, und die sophokleische Scene vergegenwärtigt zu sehen, in welcher der Seher, Unheil verkündend, von dem unglücklichen Oidipus stolz, heftig, beschimpft abgewiesen wird [3]). Der Umstand, dass Oidipus sitzt, was sich der Situation der Tragödie nicht anpasst, sowie der andere, dass Teiresias Blindheit durch nichts Anderes als durch den führenden Knaben angedeutet ist, wie auf der schönen Polymestervase (oben S. 40 Note 12.) und sonst, fällt gegen die gegebene Erklärung gewiss nicht in die Wagschale, da das Thronen allein zur Bezeichnung des Königs gewählt sein kann, die Blind-

1) Vergl. im Text S. 409. u. 10.; Müller in den Gött. gel. Anz. 1834. I. S. 182. ff. Handbuch §. 412. 3. Welcker im Rhein. Museum III. (1835.) S. 626. ff. Gegen diese mythische Auslegung suchte Rochette seine Erklärung in den Nouv. Ann. de la section française II. p. 183. in einer Note zu vertheidigen, die sich namentlich auf den παῖς ἀφ' ἑστίας bezieht, und für die Totalauffassung des Gegenstandes wenig bedeutend ist, jedenfalls gegen die mythische Erklärung nichts Ueberzeugendes vorbringt. — 2) Vergl. Arist. Aves 510. — 3) Soph. Oed. Tyr. Vs. 316. sqq.

heit des Sehers aber, weil sie nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit der augenblicklichen Situation und Begebenheit steht (wie dies z. B. bei dem eben durch Hekabe geblendeten Polymester der angef. Vase der Fall ist), durch den führenden Knaben ausreichend bezeichnet ist. Grössere Schwierigkeit macht die links im Bilde, Teiresias entsprechende, weibliche Figur, welche, auf ein Badbecken gelehnt, einen Spiegel hält. Es wird hier Jokaste erkannt, welche vom Künstler um einen Moment früher in die Begebenheit gezogen ist, als beim Dichter. Und nicht hierin liegt der Zweifel, da das Zusammenrücken zweier nahe folgenden und innerlich verknüpften Momente in der bildenden Kunst durchaus nicht ohne Beispiel ist, und namentlich hier durch die Rolle, welche Jokaste in der Begebenheit spielt, völlig gerechtfertigt erscheint. Ja selbst jener wundervoll durchgeführte Gegensatz, den das Handeln der ahnungsvollen Jokaste bei Sophokles gegen Teiresias Gebahren bildet, könnte im Bilde dadurch angedeutet sein, dass sie Teiresias entsprechend und gegenübergestellt erscheint. Der Zweifel liegt vielmehr darin, dass nach Müller's Meinung Spiegel und Badbecken Nichts anzeigen sollen, als das Leben der Frauen in den inneren Gemächern. Für Jokaste passen diese Symbole in zwiefacher Beziehung nicht recht, indem sie, grade im Sinne Müller's, einmal dem heroischen und tragischen Costum nicht gemäss sind, und zweitens, indem sie, als gegenwärtig gedacht, der Situation gradezu nicht entsprechen. Ist Jokaste anwesend bei dem Gespräche der Männer, woher und wozu jene Attribute des Frauenlebens in den inneren Gemächern, ist sie als nicht bei den Männern anwesend gedacht, wozu sie überhaupt darstellen? Aber diese Attribute, die offenbar mit dem Thronsitze des Königs in Verbindung stehen, denn der Thron gehört gewiss auch dem Innern des Hauses, nicht der Skene an, und gehört als Ergänzung zu jenen, geben uns eine von der Müller'schen und Welcker'schen etwas abweichende Ansicht von der Gesammtheit der Darstellung.

Als allgemeiner Grundsatz der Darstellung von Tragödienstoffen in der bildenden Kunst kann es gelten, dass nicht sowohl die eigentliche Skene, nicht die Handlung, wie sie auf der Bühne vorging, sondern vielmehr der innere Gehalt des Mythus reproducirt wird [4]). So auch hier. Der zwischen Oidipus und Teiresias in der Tragödie vor dem Königspalast vorgehende Auftritt ist hier in's Innere des Hauses und gleichsam der Familie verlegt; und dies musste der Künstler thun, um Jokaste's späteres Auftreten mit demselben combiniren zu können. Wenn er hiedurch die genauere Wiederdarstellung der Tragödienscene aufgab, wie viel mehr gewann er für den inneren Gehalt seines Bildes! Denn wenngleich Jokaste nicht augenblicklich mit zu reden scheint, so bleibt doch in ihrer Anwesenheit die tiefe, gegensätzliche Bedeutung gegen Teiresias. Und während wir nun gleichzeitig im Bilde die beiden Personen wirksam sehen, welche durch ihr entgegengesetztes Verfahren die furchtbare Aufklärung in Oidipus Schicksal herbeiführten, so werden wir gestehen müssen, dass der Künstler durch seine, nur auf den ersten Blick willkührlichen Abweichungen von der poëtischen Darstellung den inneren Gehalt der Katastrophe im König Oidipus unendlich viel tiefer und zugleich viel klarer dargestellt hat, als er dies vermocht hätte, wenn er, mit Weglassung der Jokaste, nur Oidipus und Teiresias auf der tragischen Skene einander gegenüber gebildet hätte. Die tragische Skene aber direct darzustellen, und dennoch Jokaste einzuführen, durfte er sich, meinem Gefühle nach, nicht erlauben, wenn er sich nicht, bei einerseits starr festgehaltener Reproduction der Tragödie, in einem anderen, wesentlichen Punkte von derselben entfernen, und dadurch in Gefahr gerathen wollte, als willkürlicher Umgestalter nicht verstanden zu werden, oder über die Quelle seines Bildes irre zu leiten, als welche wir jetzt Sophokles herrliche Dichtung ihrem geistigen Gehalte nach anerkennen dürfen.

4) Vergl. Welcker, Kleine Schriften III. S. 348. Note.

In bestimmtem Zusammenhange mit der mythischen Scene der unteren Reihe stehen, bekanntem Gebrauche gemäss, die in der oberen Reihe erscheinenden Götter, in welchen wir die thebanischen Götter: Apollon Ismenios, Pallas Onkaia und Aphrodite, die Mutter der Harmonia, zu erkennen haben. Pallas und Apollon erkennt auch R. Rochette an; in der dritten Gottheit aber sieht er Demeter, auf ihre mystische Ciste gelehnt, neben der auf einem Pfeiler die Lampe als Zeugin nächtlicher, mystischer Weihen brenne. Müller, der Aphrodite annimmt, erkennt in dem, was Rochette mystische Ciste nennt, nur ein Schmuckkästchen (ein sehr grosses!), und in der Lampe die „verschwiegene Zeugin anderer Pervigilien als der mystischen“ (im Sinne von Arist. Ekkles. Vs. 7—16.); Aphrodite scheint ihm durch das Herabziehen des Chiton von der linken Brust, nach Analogie vieler Aphroditebildwerke, ausserdem gerechtfertigt. Welcker, ebenfalls für Aphrodite eintretend, meint, sie könne zugleich noch inneren Bezug haben auf den Stoff, auf die Liebesverbindung, die so unselig sich entwickelte. Mir scheint, dass wenigstens die Combination mit Apollon und Pallas, zweien sicher thebanischen Gottheiten, und das Verhältniss, welches alle drei offenbar zu der Scene der unteren Reihe haben, die Entscheidung weit eher für Aphrodite als für Demeter ausfallen lassen wird. Und wenn auch die Lampe, in dem Sinne, welchen Müller andeutet, als Attribut der Aphrodite anderweitig, so viel mir bekannt, nicht nachgewiesen ist, möchte ich doch auch daran zweifeln, dass dieselbe als Attribut der Demeter so ohne Weiteres an die Stelle der gewöhnlichen Mysterienfackeln treten kann, wie dies Rochette für seine Erklärung annehmen muss.

---

7. Oidipus Blendung.

Wenn wir in dem eben besprochenen Kunstwerke die furchtbare Krisis in Oidipus Schicksal sich vorbereiten sahen, so zeigt uns das folgende Monument den ersten Wendepunkt in Oidipus Geschichte, freilich nicht nach derselben Tradition, der sophokleischen Tragödie, auf welcher das vorige Bildwerk beruhte, sondern nach einer starken Neuerung, welche Euripides in den Oidipusmythus brachte. Das in Rede stehende Kunstwerk ist:

Nro. 76., eine etruskische Aschenkiste (Taf. II. Nro. 12.), zuerst abgebildet in Gori Mus. etrusc. Vol. I. tb. 142. [1])

Die Grundlage dieses Kunstwerkes ist eine von der gewöhnlichen Tradition, nach welcher Oidipus, aufgeklärt über seine Schuld, sich selbst des Augenlichts beraubt, abweichende Erzählung, welche Euripides in seiner Tragödie *Οἰδίπους* befolgt hat. Nach dieser wurde Oidipus, nachdem er, etwa durch Seherspruch, als der Mörder seines Vorgängers in der Herrschaft erkannt war, von den Waffengefährten des Laios geblendet [2]), eine Strafe, die mannigfache Analogie

1) Ausserdem bei Micali, Monum. inediti cet. Firenze 1810. tv. 46.; Zannoni, Illustrazione di due urne etrusche cet., Firenze 1821. tv. 1.; vergl. Inghirami's Osservazione zu diesem Werk S. 176.; Inghirami, Mon. etrusch. I. II. tv. 71.; Müller, Denkmäler I. 62. 316. Vergl. Millingen, Peintures de vases p. 43. Note 2. und Welcker's Griech. Tragödien II. S. 539. — 2) Für die euripideische Tragödie *Οἰδίπους* sind ausser C. F. Hermann's Quaestionum Oedipodearum dissertatio prima, Marburg 1837, und G. Hermann's Recension dieser Schrift in der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft 1837. S. 793—98. besonders Welcker's Griech. Tragöd. II. S. 537. ff. zu vergleichen. Mag dieser und jener Punkt in der Entwickelung der Tragödie zweifelhaft sein, was hier zu untersuchen nicht der Ort ist, dasjenige, was wir zur Erklärung der in Rede stehenden Urne brauchen, ist unzweifelhaft.

im Mythus hat [3]). Diese Blendung des Oidipus durch die *θεράποντες* des Laios ist unzweifelhaft bezeugt durch Schol. Eur. Phoen. 61. *ἐν δὲ τῷ Οἰδίποδι οἱ Λαΐου θεράποντες ἐτύφλωσαν αὐτόν·*

Ἡμεῖς δὲ Πολύβου παῖδ' ἐρείσαντες πέδῳ.
ἐξομματοῦμεν καὶ διόλλυμεν κόρας.

Aus dieser Stelle geht zugleich hervor, dass diese Strafe sich nur an die Entdeckung von Laios Mord durch Oidipus, nicht zugleich an die von Oidipus Stamm (*Πολύβου παῖς*) anknüpfte. Diese Grundlage gewonnen, ist die Erklärung unserer Aschenkiste sehr einfach. In der Mitte sehen wir den jugendlichen Oidipus, der, auf die Knie geworfen, an beiden ausgebreiteten Armen von zwei bewaffneten Männern festgehalten wird, während ihm ein dritter, der ihn im Haar ergriffen hat, mit einem Dolch oder kurzen Schwerdt die Augen aussticht. Links steht Kreon mit einem Stabe; unter seiner Auctorität wird die Strafe vollzogen; hinter diesem scheint seine Gemahlin Eurydike, auf einem Thron mit Löwenklauen sitzend, vor dem furchtbaren und schmachvollen Anblick entsetzt, in Ohnmacht zu sinken, weswegen eine Dienerin sie unterstützt. Andererseits, rechts von der Mittelgruppe eilt Jokaste mit ihren beiden Knaben mit den Geberden heftigen Schmerzes herbei, auch sie von einer Dienerin begleitet.

Eine beiläufige ablehnende Erwähnung, aber auch nur eine solche, verdienen zwölf Aschenkisten im öffentlichen Museum zu Volterra, welche mit geringen Modificationen eine Scene darstellen, in welcher Inghirami [4]) den seinen Söhnen fluchenden Oidipus erkennt.

Diese sämmtlichen Reliefs, von welchen zwei in Inghi-

3) Vergl. Welcker's Griech. Tragödien a. a. O. S. 538. Note 3. — 4) Inghirami, Mon. etr. I. II. p. 681—85.

rami's Mon. etr. I. II. tv. 72. u. 73. abgebildet sind [5]), zeigen einen bärtigen Mann, welcher, einen Stab haltend, was auf Oidipus Blindheit gedeutet wird) mit mehren anderen Personen zu Tische liegt, von grösserer oder kleinerer Begleitung, als König, umgeben. Zwei Knaben stehen neben dem Tische, indem sie einander anfassen. In keiner Ueberlieferung des Oidipusfluches [6]) wird, bei anderweitigen Verschiedenheiten, dieser Fluch gegen die unerwachsenen Söhne ausgesprochen, ja die Flüche des Oidipus stehen in so entschiedenem Zusammenhange mit den Vergehungen der Söhne gegen ihn, dass es schwer hält, an eine abgelegene, völlig unbekannte Tradition zu glauben, welche diese etruskischen Arbeiten erzeugt haben soll, in denen Oidipus den Kindern angeblich flucht. Ohnehin sind diese Scenen nicht so charakteristisch dargestellt, dass etwa die Interpretation genöthigt wäre, einen ausgesprochenen Fluch als Grundlage anzunehmen, vielmehr gestatten die Darstellungen eine viel breitere Basis, und es dürfte, falls nicht etwa die zahlreichen Wiederholungen auf ein allgemein gültiges Mythisches hinweisen, Wenig im Wege stehen, in der Erklärung ganz von der heroischen Grundlage abzugehen, und eine Scene aus dem Leben eines vornehmen Etruskers anzunehmen.

Aus unserem Kreise wird auch das von Winckelmann, Mon. ined. 103. [7]) auf Oidipus Ausstossung durch

5) Aus Gori Mus. etrusc. III. diss. III. p. 164., welcher ohne Wahrscheinlichkeit annahm: Procnes, quae Tereo inscio Ityn puerum, vel Thyestis, cui filium epulandum adposuit Atreus sceleratas epulas in his emblematis exhiberi. — 6) Schol. Soph. Oed. Col. 1369. und Athen. XI. p. 465. aus der Thebais; Aesch. Septem 701., Soph. O. C. 1440., Eurip. Phoen. 67. mit Valckenaer's Anmerk., Antimachi fragmm. ed. Schellenberg p. 78., Apollod. III. 5. 8., Eustath. ad Hom. Od. 11. p. 1684. 8. (ed. Rom.), Zenob. V. 43. Vergl. Welcker, Trilogie S. 358. und Rathgeber Hall. Encycl. III. II. S. 397. Note 57. — 7) Auch bei Guattani Mon. ined. 1788. Marzo, tv. 2., p. 25. und Gal. myth. 137. 506. Vergl. Müller's Handbuch §. 412. 3.

seine Söhne bezogene Reliefffragment auszuschliessen sein. Zoëga's Erklärung, nach der Teiresias mit Manto und anderen Thebanern im Epigonenkriege auswandernd zu erkennen ist, und welche mir vor der Winckelmann'schen den Vorzug zu verdienen scheint, soll unten, in den „Epigonen" besprochen werden.

Einmal beim Ablehnen muss ich auch noch ein sehr bedeutendes Vasenbild bei Millingen, Vases de diverses Collections pl. 23. aus unserem Kreise verweisen, welches von dem vortrefflichen Herausgeber, freilich mit einigem Zweifel, auf den sophokleischen Oidipus auf Kolonos bezogen worden ist, und zwar auf eine Scene, welche den auf den Eumenidenaltar geflüchteten Oidipus im Gespräch einerseits mit Theseus, andererseits mit Polyneikes oder einem Gesandten Kreon's zeige. Welcker dagegen erklärte dies Vasenbild nach der aus Sophokles „Atreus" und Euripides „Kreterinen" gewonnenen, mythischen Basis für Atreus und Thyestes. Diese in der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft von 1838. S. 233. entwickelte, in den Griech. Tragödien II. S. 683. erwähnte und benutzte Erklärung scheint mir vor jener den Vorzug zu verdienen, und ich hoffe danach das Vasenbild in einer anderen Reihe heroischer Bildwerke zur Darstellung zu bringen.

Abzulehnen und völlig aus mythischem Kreise zu verbannen ist ferner ein Relief, welches zuerst Winckelmann in den Mon. ined. 104., freilich verschieden von späterer Publication, veröffentlichte, und auf Oidipus Sühnung im Haine von Kolonos bezogen hat.

Ganz ähnlich in allen Hauptumständen, jedoch in umgekehrter Darstellung und mit Hinzufügung eines dreiseitigen

flammenden Altars und eines Eichenbaumes [8]) **erscheint ein Relief im Mus. Borbon. V. 23., welches ausserdem in Neapel's** antiken Bildwerken a. a. O. und von H. Brunn in der Jenaischen Lit. Ztg. von 1846. S. 964. besprochen wird.

In der Mitte des Reliefs sitzt eine, bis auf einen Theil der Brust und den einen Arm, völlig mit Gewand verhüllte Gestalt auf einem mit Thierklauen verzierten [9]), mit einem zottigen Thierfell [10]) bedeckten Sitze. Diese Gestalt, welche Winckelmann als den, nach Oed. Col. 489. u. 496., stumme Gebete verrichtenden Oidipus erklärt, der das Haupt verhüllt habe, sei es aus Scham, dass er sich hat zu erkennen geben müssen, sei es als ein dem Tode Naher, diese Gestalt wird in Neap. ant. Bildw. weiblich genannt, was mir aber, angesichts der Zeichnung im Mus. Borb. wenigstens, ein Irrthum zu sein scheint, auch weder dort im Text noch von H. Brunn a. a. O. angenommen wird. Auch die Jugendlichkeit, welche nach der Note zur angeführten Stelle in Neap. ant. Bildwerken in Winckelmann's Zeichnung augenscheinlich sein soll, vermag ich dort nicht zu erkennen.

Nahe bei dem einen, vorgestreckten Fusse dieser Figur liegt bei Winckelmann ein Widderkopf, der auf das von Oidipus geschlachtete Opferthier, auf dessen Fell er sitze (siehe Note 10.), gedeutet wird; im Mus. Borb. ist nahe an der Ferse der sitzenden Gestalt nur ein Stück wie von dem gewundenen Horn eines Widders sichtbar, während in Neap. ant. Bildw. ausdrücklich hervorgehoben wird, der Widder-

8) Ein solcher ist gewiss allein in der Zeichnung zu erkennen, in Neap. ant. Bildw. S. 130. Nro. 493. ist derselbe als Platane bezeichnet. — *9)* In Neap. ant. Bildw. a. a. O. wird diese Verzierung in Abrede gestellt, doch ist sie in der scharfen Zeichnung des unzweifelhaft identischen Monumentes im Mus. Borb. völlig deutlich, als aus einer nicht im Detail ausgearbeiteten Thier (Löwen)tatze bestehend. — *10)* Dies Thierfell ist bei Winckelmann, der es ein Widderfliess nennt, sehr undeutlich; im Mus. Borb. dagegen erscheint es sicher als nicht einem Widder angehörend, indem unverkennbar die Tatze eines krallenbewehrten Thieres (Löwen, Panthers oder vielleicht eines Bären) am Sitze herabhangt. —

kopf sei auf dem Marmor nicht vorhanden [11]). Vor dieser sitzenden Gestalt steht ein bärtiger, etwas gebückter Mann in langem, doppelt aufgeknüpftem Gewande, mit seltsam frauenartig aufgebundenem, langem Haar. Derselbe hält in der einen Hand eine Opferschale, mit der anderen giesst er aus einem Prochus eine Flüssigkeit in die Flamme des an dem besprochenen Baume stehenden Altars. Andererseits tritt hinter dem Sitzenden eine jugendliche Frauengestalt aus einem Bogen hervor, der vielleicht zu einer Restauration des Reliefs gehört. Sie hält, das Gesicht von der Scene abgewendet, in den beiden Händen Gegenstände, die aus mehren Stäben zusammengesetzt sind, und ganz die Gestalt der vielfach vorkommenden Fackeln haben. An einer derselben unten erscheint eine Flamme, welche jedoch nach Giambattista Finati's Vermuthung (Mus. Borb. a. a. O. p. 3.) als solche der Restauration angehört, und früher einen Theil des über den Sitz ausgebreiteten Thierfelles ausmachte. Einen dritten ähnlichen, jedoch an den unteren Theilen umwundenen Ruthenbündel hat die sitzende Person im Arm über die Schulter liegen. Winckelmann und mit ihm Finati erkennt in dem jungen Weibe Antigone, welche auf Theseus Ankunft wartend, umschaue, in dem bärtigen Manne den kolonischen Bürger, der für Oidipus den Erinnyen das Opfer darbringe. In Neap. ant. Bildw. bleiben die Figuren unbenannt; Brunn, welcher die Darstellung als bakchische Einweihungsscene auffasst, benennt demgemäss die beiden zuletzt besprochenen Gestalten Priester und Priesterin. Die von der jugendlichen, weiblichen und von der sitzenden Person gehaltenen Gegenstände, in welchen Winckelmann die durch Oed. Col. 483. bezeugten dreimal neun Oelzweige erkannte, worin ihm Finati folgt, werden in Neapels ant. Bildwerken als „etwa Fackeln" betrachtet, und für Fackeln, der mystischen δᾳδουχία entsprechend, erklärt sie auch Brunn.

11) Ob ebenfalls nicht das Stück des Hornes welches im Mus. Borb. erscheint?

Nach dieser Darlegung der Acten kann ich schliesslich mich nur für die Meinung aussprechen, welche in Neap. ant. Bildw. das Relief als „Opfer" bezeichnet, oder die Brunn's, welcher, im Gegensatz zu so manchen irrthümlich und missbräuchlich so genannten bacchischen Einweihungsscenen, eine wirkliche hier erkennt, die er mit anderen, allerdings ziemlich fremdartigen Bildwerken in Verbindung stellt. Das Lokkende, welches die mythische Deutung auf den ersten Blick hat, verliert sich bei näherer Prüfung, und so wenig, wie ich die Bezeichnung der Scene präciser zu wählen wage, als dies in Neap. ant. Bildw. geschieht, so entschieden halte ich an der Ansicht fest, welche die Winckelmann'sche Deutung verwirft.

Die Erklärung, welche Thiersch in seiner Dissertatio, qua probatur veterum artificum opera veterum poëtarum carminibus optime explicari, München 1835. einem Monochrom auf Marmor in Neapel nach einer völlig uncorrecten Zeichnung in den Pitture d'Ercolano I. 3. gab, indem er das Gemälde für Oidipus auf Kolonos annahm, wird vollständig beseitigt durch Panofka in der Hall. Lit. Ztg. von 1836. August, Nro. 139. S. 430. ff., welcher, Bezug nehmend auf eine genaue Beschreibung des Originals in Neapels antiken Bildwerken S. 438. f., sowie auf Köhler's Déscription d'un vase de bronze et d'un tableau d'Herculanum 1812. und die richtige Abbildung des Monochrom's in Jorio, Guide pour la Galerie des peintures anciennes, 2. Ausg. 1830. tb. 15., die völlige Unrichtigkeit der früheren Zeichnung nachweist. Diese Zeichnung hatte Thiersch a. a. O. Tb. III. und Inghirami, Gal. omerica tv. 101. wiedergegeben. Letztere ist besprochen von Welcker in der Hall. Lit. Ztg. 1836. April, Nro. 24. S. 590., der ebenfalls „zur Enttäuschung" über die früheren Abbildungen und Erklärungen auf Köhler's berichtigende Angabe hinweist.

---

8. Oidipus Grab.

Es bleibt uns, nach Ablehnung dieser irrthümlich auf den Kreis der Oidipodia bezogenen Bildwerke nur noch die Anführung eines auf diesen Kreis, wenn auch entfernter bezüglichen Denkmals übrig, nämlich:

Nro. 77., des Vasengemäldes in Millingen's Ancient unedited monuments I. pl. 36. [1]), welches, auf die attische Tradition von Oidipus Grab in Kolonos gegründet, zwei attische Jünglinge, die gewöhnlichen Mantelfiguren, zu beiden Seiten einer einfachen Grabstele zeigt, auf welcher folgendes Distichon geschrieben steht.

ΝΩΤΩΙΜΟΛΑΧΧΝΤΕ ΚΑΙΑΣΦΟΔΟΛΟΝΓΟΛΤΡΙΤΟΝ
ΚΟΛΠΩΙΔΟΙΔΙΠΟΔΑΝΛΑΙΟΤΙΟΝΕΧΩ.

Millingen a. a. O. und Welcker, Sylloge epigr. (ed. alt. Bonnae 1828.) Nro. 103. p. 138. lesen:

Νώτῳ μὲν μαλάχην τε καὶ ἀσφόδελον πολύριζον
Κόλπῳ δ'Οἰδιπόδαν Λαΐου υἱὸν ἔχω.

Müller im Handb. §. 412. 3. weniger richtig *ἐν νώτῳ κ. τ. λ.*

Im Uebrigen macht Welcker a. a. O. darauf aufmerksam, dass die Verse keine freie Erfindung sind, ausgenommen etwa in sofern, als sie hier Oidipus Namen enthalten. Den ganzen ersten Vers und den Anfang des zweiten führt Eustathius zur Odyss. XI. 538. aus einem Epigramm bei Porphyrios an. Die Orthographie hat einige Eigenheiten, so *μολάχη* für *μαλάχη*, während sonst nur noch die äolische Form *μολόχη* vorkommt (Athen. II. 58. e.). Dass in den an einander stossenden Worten *Λαΐου υἱὸν* ein *υ* ausgefallen und *ΛΑΙΟΤΙΟΝ* geschrieben ist, kommt mehrfach vor, wie dies Welcker a. a. O. belegt. Aehnlichen

1) Wieder abgebildet Mus. Borb. IX. 28. und in Inghirami's Vasi fittili IV. tv. 315.

Darstellungen von Grabstelen mit Heroennamen werden wir im Verfolg begegnen.

Wenn wir nun zum Schlusse auf die sieben und siebenzig Bildwerke, die ich zum Kreise der Oidipodia anführen konnte, zurückblicken, so muss uns die längst bemerkte, starke Häufung der Denkmäler, in welchen die Sphinx dargestellt ist, und dagegen der Mangel an Bildwerken für andere Theile der Begebenheit, verglichen mit den Bilderreihen der anderen epischen Kreise, darauf hinweisen, den vorwiegend gewaltigen Einfluss anzuerkennen, welchen berühmte epische Poësie auf die bildende Kunst ausübte, ein Einfluss, welcher, da wo er, wie bei der Oidipodia, fehlte, selbst durch die Tragödien nicht ersetzt wurde.

II.

Kreis der Thebais.

Literarische Bearbeitungen. Epos: Θηβαΐς oder Ἀμφιαράου Ἐξελασία von Homer [1]; Trilogie von Aischylos (?) [2]; Tragödien [3], von Sophokles, Euripides, Astydamas d. ä., Timesitheos, Achaios; römische [4] von Attius, Seneca, Faustus, C. Jul. Cäsar Strabo; späteres Epos [5]: Thebais von Antimachos, Antagoras von Rhodos, Menelaos von Aigai; lateinische Bearbeitungen von Ponticus [6], Statius [7].

1) Welcker, Ep. Cycl. I. S. 198. ff., II. S. 320. ff. — 2) Siehe Oidipodia Note 2. u. Welcker, Trilogie S. 359., Gr. Tragg. I. 29., III. 1490.; vergl. mit Ep. Cycl. II. S. 324. — 3) Sophokles Antigone als Spross des Kreises der Thebais; Euripides Hypsipyle: Welcker, Gr. Tragg. II. S. 554. ff.; Phoinissen, Antigone als Spross, Welcker a. a. O. S. 563. ff.; Astydamas: Parthenopaios (als Theil einer Trilogie oder Tetralogie), Welcker a. a. O. III. S. 1054. ff.; Timesitheos: Kapaneus, Welcker a. a. O. S. 1046.; Achaios: Adrastos als Spross, Welcker a. a. O. S. 962. — 4) Attius: Phoenissae, Welcker, a. a. O. S. 1385., Antigone als Spross, Thebais, Welcker a. a. O. S. 1387.; Seneca, Phoenissae = Thebais; Faustus: Thebais, Welcker a. a. O. S. 1471.; C. Jul. Cäsar Strabo: Adrastus als Spross, Welcker a. a. O. S. 1399. — 5) Ueber die späteren Thebaiden, auch die des Statius vgl. Welcker's Kl. Schriften I. S. 392. ff.; Antimachos: Bernhardy, Gr. Lit. Gesch. II. 215. f., Welcker, Ep. Cycl. I. 103. f. Ulrici, Gesch. d. Gr. Poësie I. 516.; Antagoras: Welcker a. a. O., Jacobs, Anthol. Pal. XIII. p. 843.; Menelaos: Welcker a. a. O. — 6) Erwähnt von Propert. I. 7. 1. vergl. Welcker a. a. O. mit Bernhardy, Röm. Lit. Gesch. S. 404. u. S. 406. Note 361. — 7) Welcker a. a. O. S. 397. ff.

Während für die Oidipodia die Hauptmasse der Bildwerke aus denen besteht, welche Oidipus Räthselkampf mit der Sphinx darstellen, und während die übrigen Kunstwerke sich ohne bestimmt nachweisbaren Grund, sporadisch auf die Begebenheiten vertheilen, so tritt uns in den Bildwerken zum Kreise der Thebais eine Gruppirung entgegen, welche sich für einzelne Gedichte des troischen Kreises wiederholt, und deren Grund sich aus literarischen Thatsachen begreifen lässt. Die Gruppen der Bildwerke zur Thebais schliessen sich vorwiegend um Amphiaraos und seine Schicksale, und sowohl durch die bedeutende Zahl der auf diesen Seher und Helden bezüglichen Kunstwerke, welche nur durch die eine Gruppe der den Bruderkampf darstellenden Monumente, aus anderen, als poëtischen Gründen, übertroffen wird, als auch durch die geistige Bedeutsamkeit und den künstlerischen Werth mehrer derselben, wird von monumentaler Seite her bestätigt, was Welcker aus innerlichen Gründen der poëtischen Composition [1]) wie aus literarischen, in dem doppelten Namen des alten Epos liegenden, Anzeichen aufgestellt hat, dass Amphiaraos Hauptheld und Kunsteinheit der homerischen Thebais gewesen sei.

Eine zusammenfassende Darstellung der auf den Kreis der Thebais bezüglichen Bildwerke ist noch nicht versucht worden, wie dies für die Oidipodia und ihre Sprossen der Fall ist, nur einzelne Gruppen haben bisher eine, wenngleich nicht in allen Theilen und Fällen richtige Zusammenstellung erfahren.

Die hervortretenden Hauptgruppen der Bildwerke sind diese:

I. Einleitende und vorbereitende Begebenheiten.

II. Amphiaraos Auszug.

III. Archemoros.

1) Ep. Cycl. II. S. 324. ff. 377.

IV. Kampf um Theben und Niederlage des Argiverheeres.
V. Der Bruderkampf.
VI. Amphiaraos Niederfahrt.

I. Einleitende und vorbereitende Begebenheiten.

Amphiaraos Weissagung im Hause des Adrastos.

Nro. 1. Etruskischer Carneolscarabäus (Tafel III. Nro. 2.) [2]) der Stosch'schen Sammlung, jetzt in Berlin [3]). Die gewöhnliche Erklärung des Gemmenbildes, welche Winckelmann, Tölken, Müller u. A. aufgestellt haben, lautet: fünf der sieben Helden des ersten Zuges gegen Theben über den Kriegszug berathend. Durch eine richtigere Auffassung des Sinnes der Darstellung beseitigt Welcker, Ep. Cycl. II. S. 332. mit Note 25. die Willkühr, welche, nach den früheren Erklärungen in der Zusammenziehung der sieben Führer auf fünf, angeblich des beschränkten Raumes wegen, gewaltet hat. Nicht sowohl eine Berathung der Heerführer, welche in der ältesten uns erhaltenen Bearbeitung, in Aischylos Sieben gegen Theben ohnehin erst vor Theben durch das Loos ernannt werden, was schwerlich eine aus dramaturgischen Gründen motivirte Neuerung des Tragikers ist, als vielmehr die Wahrsagung des Amphiaraos im Hause des Adrastos vor dem Auszuge des Heeres, und in Gegenwart der besonders bedeutsamen oder interes-

2) Neu und genauer als bisher gezeichnet nach einem sehr scharfen Gypsabguss. — 3) Lippert, Dactylioth. Mill. III. p. 2. Nro. 36. und 2. histor. Tausend p. 27. Nro. 81.; Winckelmann, Pierres de Stosch Cl. III. Abth. 2. Nro. 172. und Mon. ined. 105., Gesch. d. Kunst III. 7. 2. 18.; Tölken: Vert. geschnitt. Steine Cl. II. Nro. 75.; Millin Gal. myth. 143. 507., und Introduction à l'étude des pierres gravées p. 49.; Müller Denkmäler I. 63. 319.; Lanzi, Saggio della ling. etrusca. ed. 2. tomo II. tv. IV. Nro. 7.; Inghirami, Mon. Etr. tomo VI. tv. 212. Nro. 1.; Visconti, Opere varie II. p. 256., und sonst noch mehrfach abgebildet und besprochen.

sirten Personen haben wir in diesem Steine zu erkennen. Amphiaraos (ƎƆAIT𐌘MA), die Hauptperson sitzt, unterwärts in ein Thierfell gehüllt, die Rechte auf eine Lanze gestützt, gesenkten Hauptes auf einem leichten Stuhle in der Mitte zwischen dem Heerfürsten des Zuges, dem Agamemnon der Thebais, Adrastos (ATDESΘE) [4]) und andererseits dem Prätendenten des zu erobernden Thrones, Polyneikes (ϟƎƆINᒧV𐌘). Die traurige Schicksalsverkündigung des Sehers wirkt auf beide zunächst betheiligte Personen, und äussert sich in verschiedenen Gesten der Trauer und des Nachdenkens, bei Polyneikes, der auf einem gleichen Stuhl, wie Amphiaraos sitzt, indem er das gesenkte Haupt in die Hand stützt, bei dem auf einem Klappstuhl sitzenden Adrastos noch schärfer, indem er, nach bekannter Geberde der Trauer [5]); das übergeschlagne Knie mit beiden Händen umfasst.

Hinter diesen drei sitzenden Personen, und in mehrfachem Gegensatz mit ihnen, zeigen sich Tydeus (TVTE) und Parthenopaios (PADΘANA[illegible]AE). Tydeus Anwesenheit ist durch mehr als einen Grund motivirt; er ist, wie Polyneikes, Prätendent, wie jener flüchtig, von Adrastos aufgenommen, zu seinem Eidam erwählt mit dem Versprechen der Restitution; aber ausserdem ist er einer der wildesten und furchtbarsten Helden vor Theben [6]) und als solcher der Widerpart und Gegensatz des Amphiaraos. Letzteres namentlich, sowie der Bezug, der zwischen ihm und Adrastos wie Polyneikes obwaltet, glaube ich, veranlasst und motivirt Tydeus Anwesenheit, ohne dass ich jedoch mit Welcker a. a.

4) Sein Name ist durch ein Versehen des Steinschneiders dem Parthenopaios, sowie derjenige dieses Helden dem Adrastos beigeschrieben. — *5)* In dieser Geberde hatte Polygnotos Hektor in seiner Nekyia in der Delphischen Lesche dargestellt, Paus. X. 31. 2. Vergl. Apollon. III. 706., Quintus Smyrn. XIV. 386, Apul. Metam. III., Ammian. XXIX. 2. 15. u. A. — *6)* Neben ihm Kapaneus, dem er jedoch schon wegen des feindlichen Verhältnisses zu Amphiaraos vom Steinschneider mit gutem Grunde vorgezogen worden ist.

O. annehmen mögte, dass an ihn, wie an Adrastos und Polyneikes Amphiaraos Wort gerichtet sei, welches, wie mir scheint, Polyneikes und Adrastos allein gilt, auf die es seine augenscheinliche Wirkung ausübt. Als Widerspiel dieser Niedergeschlagenheit der Hauptpersonen erscheint der wilde Tydeus, Schild und Speer kriegsfertig haltend, ein Gewährsmann für die Erfolglosigkeit der Warnung des Sehers. Zu ähnlichem Zweck und ähnlich motivirt erscheint sodann endlich Parthenopaios, der Jüngste neben dem Aeltesten, der Unbetheiligte, rücksichtslos Kampflustige mit kriegerischer Geberde neben und gegenüber dem Betheiligtsten, dem tief von der Warnung Ergriffenen, in nachdenkliche Trauer Versenkten; schwerlich allein, wie Welcker andeutet zur Abrundung, und um das Gleichgewicht mit dem Paar auf der anderen Seite herzustellen, als noch einer der Helden nach Willkühr beigesellt. Er ist zunächst Widerpart des Adrastos, wie Tydeus zunächst der des Polyneikes, er ist mit Tydeus zusammen Repräsentant des Heeres der Bundesgenossen, und ist hereingezogen, um darzustellen, dass Amphiaraos Warnung nicht nur im Kreise der hauptsächlich Betheiligten allein, sondern gegenüber dem ganzen, zum verderblichen Zuge bereiten Heere ausgesprochen wird. Warum just Parthenopaios gewählt ist, ist vielleicht nicht mit Bestimmtheit zu sagen, doch scheint mir durch seine, des jugendlich Muthigen und Uebermüthigen Person ein schärferer Gegensatz sowohl gegen den unheilverkündenden Seher wie gegen Adrastos gegeben, als der, welcher etwa durch einen Kapaneus erreicht worden wäre, der pleonastisch neben Tydeus gestanden haben würde [7]).

7) Ich habe dies vielbesprochene Denkmal ausführlicher behandelt, als vielleicht einigen der Leser nöthig schien; wenn aber ein so wichtiges Monument wie dieses, durch eine Erklärung wie die angezogene Welcker's, in der Hauptsache schlagend erläutert ist, nicht ohne dass jedoch einige nebensächliche Punkte noch zu erledigen blieben, so verlohnt es sich, denke ich, der Mühe des Versuches, auch

Auf die einleitenden Begebenheiten bezieht sich noch

Nro. 2. Der etruskische Spiegel (Taf. III. Nro. 3.), bei Gerhard, Etrusk. Spiegel I. Tf. 78. [8]), welcher mir noch nicht ganz richtig aufgefasst scheint. — Links sitzt Adrastos (ƎTƧ◁TA) im Panzer mit darüber geworfenem Chlamydion, sonst nackt, bärtig, die Linke auf den Speer aufstützend; ihm gegenüber Amphiaraos (Ǝ◁AIΦVⱯA), jugendlich, den unteren Theil des Körpers in ein Himation geschlagen, dessen Zipfel über die linke Schulter fällt, während der Oberkörper nackt bleibt, die Füsse mit rohen Schuhen bekleidet, im Haar eine schmale Tänie, welche ihn als Seher charakterisirt, am Oberarm eine Spange mit drei Bullen. Die rechte Hand erhebt er, indem die zwei letzten Finger eingeschlagen, die übrigen wie zum Schwur ausgestreckt sind, zum redend geöffneten Munde, die Linke ruht auf dem neben ihm stehenden, in der Scheide steckenden Schwerdt [9]). Zwischen diesen beiden sitzenden Personen steht Tydeus (ƎTVT) in schlanker aber kräftiger Jünglingsgestalt, dem Adrastos zugewendet; in der Linken trägt er den Speer, in der Rechten erhebt er ein Hals- oder Armband [10]),

die Reste der Schwierigkeiten wegzuräumen, und das Denkmal in der ganzen Sinnigkeit seiner Composition darzulegen, sowie der Mühe, auf einen solchen Versuch, wie ich ihn angestellt, prüfend einzugehen. *8)* Auch abgeb. in den Annalen des Instituts Bd. XV. tav. dagg. F., ferner erwähnt von Gerhard, Ueber d. Metallspiegel d. Etrusker. Abhh. der Berl. Akad. 1836. S. 348. Note 180. und im Bulletino Napoletano III. p. 48. 52.; besprochen von Roulez in den Annalen a. a. O. S. 215 ff. — *9)* Diese Bewaffnung des Amphiaraos, welche Roulez a. a. O. speciell durch Stat. Theb. IV. 187. zu rechtfertigen für nöthig findet, so wie die der anderen Personen, hat gewiss gar nichts Auffallendes; es handelt sich ja hier um Krieg, und Amphiaraos ist nach Pindars schönem Ausdruck (Ol. VI. 25.) Seher und Kämpfer zugleich. Für die Haltung der Hand vgl. die Vasenbilder Taf. IV. Nro. 2. und 3. — *10)* Letzteres wird speciell durch Propert. III. 11. 57. gerechtfertigt, wo es heisst:

Tu quoque, ut auratos gereres, Eriphyla, lacertos.

ähnlich dem, welches Amphiaraos hat, mit drei Bullen geschmückt.

Roulez fasst die Scene so auf, dass er annimmt, Adrastos sei dargestellt, bemüht, Amphiaraos zur Theilnahme an dem Zug wider Theben zu bereden, aber vergebens, indem der Seher sich in tiefes Schweigen hülle, denn dies sei durch die an den Mund erhobenen Finger ausgedrückt. Unter diesen Umständen trete Tydeus zum Adrastos, indem er ihm das Kleinod bringe, durch welches Amphiaraos Widerstand besiegt werden könne und werde.

Um zu rechtfertigen, dass dem Adrastos das Kleinod gebracht werde, beruft sich Roulez auf die von der gewöhnlichen und allein sinnvollen Erzählung, nach der Eriphyle von Polyneikes oder Argeia Geschenke nimmt abweichende Tradition [11]), nach welcher Adrastos seine Schwester bestach, ihren Gemahl zu verrathen. Dem Graveur des Spiegels habe es zweckmässig geschienen, Amphiaraos zum Zeugen der Ueberbringung des Kleinod's an Adrastos zu machen, was schwer glaublich erscheint, indem hiedurch der ganze Sinn der Erzählung aufgehoben wird. Wenn schon in dem Gesagten Schwierigkeiten liegen, so treten diese noch bedeutender hervor in der Art, wie Roulez zu rechtfertigen sucht, dass, angeblich, Tydeus das Halsband an Adrastos überbringe [12]). Roulez

11) Hygin. Fab. 73., Eustath. ad Odyss. XIII. 325. p. 421. (ed. Lips.), Eudoc. p. 22. Bei Hygin wird von einem Versteck des Amphiaraos berichtet, den die von Adrastos bestochene Eriphyle dem Bruder gezeigt habe, eine nach Welcker, Ep. Cycl. II. S. 345. Note 51. aus der Tragödie geflossene Version; Eustathius aber sagt zweifelnd, Eriphyle habe, und zwar, der gewöhnlichen Sage nach, als Schiedsrichterin das Geschenk genommen: *παρὰ Πολυνείκους ἢ Ἀδράστου*, ohne jedoch auf das Letztere näher erläuternd einzugehen. Als eine abgelegene Tradition giebt sich die von Roulez hervorgezogene leicht zu erkennen, was übrigens nicht hindern würde, eine bildliche Darstellung in etruskischer Kunst aus ihr abzuleiten. Die Schwierigkeit liegt an einem anderen Ort. — *12)* Roulez meint, Tydeus sei als Reisender gekleidet, was ebenfalls irrig ist, denn es

nimmt an, Tydeus, sei derjenige dem die Helden von Theben „confient leurs principales missions.“ Hiefür beruft er sich auf die Werbsendung gen Mykenai, welche Tydeus nach Il. IV. 376. ff. mit Polyneikes gemeinsam übernimmt und auf die Sendung nach Theben, um Polyneikes Restitution zu fordern, Il. IV. 382. ff., V. 800, X. 284. Hienach, meint nun Roulez, könne auch Polyneikes Tydeus mit der Ueberbringung des Halsbandes an Adrastos beauftragt haben [13]. Aber jene beiden Sendungen beweisen noch keineswegs, que les héros Argiens confient leurs principales missions à Tydée, und ebensowenig, dass diese Ueberbringung des Halsbandes eine solche mission principale sei, namentlich da nicht, wo sie in Amphiaraos Gegenwart mit der Gemüthlichkeit vor sich geht, welche unsere Zeichnung darstellt. Auf der mykenäischen Werbsendung begleitet Tydeus den eigentlich interessirten Polyneikes [14], wozu er als Adrastos Schwiegersohn und als der zweite Prätendent, dem nach Thebens Fall geholfen werden sollte, doppelte Veranlassung hatte.

Die zweite Mission aber, die nach Theben, kommt dem Tydeus als dem Tapfersten und Stärksten zu, aber es liegt keineswegs der Charakter eines Botenamtes auch in dieser Sendung [15], was Roulez nothwendig annehmen muss, um

fehlen just die Charakterismen des Reisecostums Kothurne und Petasos; Tydeus erscheint im gewöhnlichen, heroischen Ephebencostum.

13) In der angef. Stelle Hygin's ist von keiner Ueberbringung des Halsbandes die Rede, Adrastos lässt den Schmuck machen, und Polyneikes bleibt hier ganz aus dem Spiele. Die andere Conjectur des Vf. S. 217. Note 2.: il ne serait pas impossible non plus, qu'il eut existé une version, d'après laquelle le fils d'Oenée avait rapporté le collier de Thèbes, ou il avait été en embassade halte ich keiner Widerlegung für bedürftig. — *14)* Wenn dies in der angef. Stelle der Ilias nicht hervortritt, so ist hievon der Grund, dass die Rede sich auf Tydeus bezieht, der dort als Hauptperson hervortreten musste; erwähnt ist Polyneikes. — *15)* Aehnlich gehen nach Il. III. 205. Menelaos und Odysseus nach Troia, um, vor Beginn des Kampfes, Helena zurückzufordern, was in die Kyprien fällt. An Botenfunction wird Niemand denken.

so allgemein von Uebertragung der principales missions zu reden.

Somit fällt diese allzu künstliche Erklärung der merkwürdigen Scene, und wir werden dieselbe etwas anders auffassen müssen. Ich glaube, es handelt sich nicht sowohl um Amphiaraos Theilnahme am Kriege, als vielmehr um die Frage, ob der Zug gegen Theben unternommen werden soll, oder nicht. Bekanntlich bilden in Bezug auf diese Frage, wie im ganzen Wesen und Handeln, Amphiaraos und Tydeus die schärfsten Gegensätze [16]). Hier nun sehen wir Amphiaraos nicht schweigend, wie Roulez sagt, sondern redend, mit geöffnetem Munde; er räth ab von dem als verderblich erkannten Kriege; ihm gegenüber spricht Tydeus für den Krieg, beide wenden ihre Reden an Adrastos, den Heerfürsten. Den Schmuck aber in Tydeus Hand, in dem auch ich den Verrathspreis des Amphiaraos erkenne, den ich aber aus der gegenwärtigen Situation zu erklären ablehnen muss, fasse ich so auf, dass er, das Werkzeug durch welches Amphiaraos Widerstreben gebrochen werden wird, hier symbolisch darauf hindeute, dass Amphiaraos nicht durchdringen, dass die Meinung, welche Tydeus verficht, durch Eriphyle's erkauften Schiedsrichterspruch siegen werde.

Auf eine episodische Erzählung [17]) von Begebenhei-

16) Vergl. nur Aesch. Sept. 573. sqq. und Welcker, Ep. Cycl. II. S. 327.; unser Spiegel enthält, auf die Hauptpersonen zusammengezogen, die dort entwickelte Situation. — 17) Dies nehme ich mit Welcker, Ep. Cycl. II. S. 327. Note 12. gegen Abeken, der, Annali XI. p. 260. den Stoff als direct in die alte Thebais gehörend betrachtet, in diesem Falle unbedenklich an, obwohl Welcker's Aeusserung a. a. O.: „auch aus Homer hat die älteste Kunst gar manche Scenen entnommen, die weder ausführlich beschrieben, noch anders als gelegentlich, nach der epischen Schicklichkeit berichtet sind", mit grosser Vorsicht in allen einzelnen in Frage kommenden Fällen zu benutzen ist, damit man nicht ohne die schärfste Prüfung auf homerische Episoden und Erwähnungen Bildwerke beziehe, welche in der directen Behandlung des Stoffes in anderen Poësien ihre breitere und

ten, welche ebenfalls zu den die Thebais einleitenden gehören, bezieht sich:

Nro. 3., ein archaisches Vasenbild (Taf. III. Nro. 4.), abgebildet in den Annali, tomo XI. tv. dagg. P., und besprochen von Abeken daselbst S. 255. ff.

Dies Gemälde zeigt uns in wunderbarer Uebereinstimmung mit Stat. Theb. I. Vs. 524—539. die Aufnahme des Polyneikes und Tydeus bei Adrastos [18]). Diese Uebereinstimmung ist so gross, dass man an der Gemeinsamkeit der Quelle des Bildwerkes und der Poësie nicht zweifeln kann. Da nun das Gemälde offenbar viel älter ist als Antimachos Poësie, und da in früheren Gedichten dieser Stoff nirgend entschieden hervortritt, so wird der Schluss gestattet sein, dass sich das Bildwerk auf die homerische Thebais gründe, und dass auch Statius (ob direct?) aus derselben geschöpft habe.

Auf unserem Gemälde sehen wir Adrastos (ADRESTOS) auf einer reichen Klisia liegend, vor welcher ein Tisch mit Essgeräth steht. Ihm gegenüber sitzen, innerhalb der Um-

sicherere Basis haben. Inghirami ist in seiner Galeria omerica nur zu oft in dieser Hinsicht kritiklos verfahren, was Welcker in seiner Recension (Hall. Allg. Lit. Ztg. 1836. Nro. 74. ff.) vielmals schlagend nachgewiesen hat. — *18)* Die Stelle des Statius, eigentlich der beste Commentar des Bildwerkes, die ich deshalb ganz hersetzen will, lautet:

. . . . laetatur Adrastus
525 obsequio fervere domum; iamque ipse superbi Fulgebat stratis, solioque effultus eburno. Parte alia iuvenes siccati vulnera lymphis Discumbunt; simul ora notis foedata tuentur, Inque vicem ignoscunt. Tum rex longaevus Acesten (Natarum haec altrix, ea-
530 dem et fidissima custos Lecta sacrum iustae Veneri occultare pudorem) Imperat acciri, tacitaque immurmurat aure. Nec mora praeceptis; quum protinus utraque virgo Arcano egressae thalamo,
535 mirabile visu, Pallados armisonae, pharetrataeque ora Dianae Aequa ferunt, terrore minus: nova deinde pudori Visa virum facies; pariter pallorque ruborque Purpureas hausere genas; oculique verentes Ad sanctum rediere patrem. —

grenzung des Hauses oder des Saales, welche durch eine Säule angedeutet wird, zwei völlig in gebordete Gewänder eingehüllte Personen, deren eine durch die Beischrift TVDEVS als Tydeus sich erweist, was für die Andere ohne Schwierigkeit auf Polyneikes schliessen lässt [19]). Sie sitzen neben einander flach auf der Erde als Schutzflehende, ähnlich wie Odysseus bei Alkinoos Odyss. VII. 153., worin Statius abweicht. Hinter ihnen zwei verschleierte, weibliche Gestalten, welche die rechte Hand staunend erheben, ohne allen Zweifel, Statius gemäss, Adrastos beide Töchter, Argeia und Deiphile, die designirten Bräute der beiden Jünglinge. Zwischen diesen Gruppen und Adrastos Klisia steht eine dritte, weibliche Gestalt in gebordetem Gewande, mit dem einen Arm auf die Klisia gestützt, in welcher Abeken die bei Stat. 529. erwähnte Amme Akeste erkennt, welche dort allerdings die Töchter herbeiholt, ohne dass jedoch für sie die Vertraulichkeit recht passen will, mit der sie sich auf Adrastos Lager lehnt. Ich glaube, dass Adrastos Gemahlin zu erkennen sein wird, an deren Stelle Statius die Amme gesetzt haben mag. Im Ganzen haben wir wohl den Augenblick zu erkennen, in welchem Adrastos die beiden Jünglinge gastlich auf- und zu seinen Eidamen annimmt, indem er das

19) Hinter der Säule, an der die Jünglinge sitzen, findet sich das Namensbruchstück ... OMAΥOS, welches Abeken S. 258. Philomachos ergänzt, und als ein umschreibendes Wort für Polyneikes geistreich erklärt; während Raoul-Rochette im Journal des Savants 1834. p. 150. Nikomachos ergänzt, und den Namen für den des Künstlers erklärt, bei dem noch ein ἐποίησεν oder ἔγραψεν weggefallen sei. Hiefür spricht der Ort und die Stellung der Inschrift, während sonst Abeken's Conjectur mehr Anziehendes hat. Nur der eine Umstand spricht noch gegen dieselbe, dass die anderen Personen mit ihren richtigen Namen benannt sind, so dass man nicht wohl einsieht, warum Polyneikes durch Philomachos umschrieben worden sein soll. Zur Entscheidung lässt sich die Sache offenbar nur Angesichts des Originals bringen, wo sich zeigen muss, ob eine Fragmentirung hinter dem Namen, oder an einer entsprechenden, für ἐποίησεν oder ἔγραψεν passenden Stelle sich findet, oder ob die Vase im Uebrigen unverletzt ist.

Orakel erfüllt glaubte, welches ihn seine Töchter an einen Eber und einen Löwen [20]) verehelichen hiess [21]).

Soweit die vorbereitenden Begebenheiten; ehe ich mich zu Amphiaraos Ausfahrt wende, will ich noch eines Vasenbildes Erwähnung thun, welches, wenn die Erklärung richtig ist, zu dieser ersten Gruppe von Bildwerken zur Thebais zu rechnen wäre. Es ist dies die oft [22]) abgebildete Vase, welche Jahn, Arch. Aufss. S. 152. auf Amphiaraos Ueberredung zur Theilnahme am thebischen Kriege bezieht. Obwohl diese Erklärung allen übrigen, bisher aufgestellten, vorzuziehen ist, kann ich mich doch nicht von deren Richtigkeit überzeugen.

20) Beide flüchtigen Jünglinge treffen in der Nacht an Adrastos Hause zusammen und gerathen in Streit, wodurch sie Adrastos den Eber und Löwen darzustellen scheinen, so Eurip. Phoen. 434. (Schütz), Suppl. 133 (Bothe); dies scheint die ältere Form der Sage; nach Apollod. III. 6. 1. trugen die Jünglinge einen Eber und einen Löwen als Schildzeichen; nach Hygin. Fab. 69, Schol. Eur. Phoen. l. c. u. A. waren sie mit den Fellen von Eber und Löwen bekleidet. Vergl. Welcker, Ep. Cycl. II. 331. Note 24. — *21)* Im Einzelnen ist noch Folgendes zu bemerken: hinter Adrastos Klisia erscheint ein Vogel, in welchem Abeken eine Andeutung auf unglücklichen Ausgang des durch Polyneikes Aufnahme sich entzündenden Krieges erkennt, was dahin gestellt bleiben muss. In näheren Bezug zu Theben wird das Bildwerk durch die, freilich oft nur ornamental verwendeten, hier aber schwerlich ohne tiefere Bedeutung unter dem Hauptbilde dargestellten Sphinxe gesetzt, zwischen denen eine Gorgone (eine Ker wage ich mit Abeken nicht bestimmt anzunehmen) auf Tod und Verderben anspielt. In der ionischen Namensform Adrestos für Adrastos glaubt Abeken, obwohl mit einigem Zaudern, einen directen Zusammenhang mit alter, epischer Poësie zu erkennen, worüber sich kaum wird entscheiden lassen. — *22)* Passeri Pict. vasc. I tb. 13.; d'Hancarville III. t. 43., Inghirami, Mon. Etr. V. tv. 44.

II. Amphiaraos Auszug.

Die Bildwerke, welche sich auf Amphiaraos Auszug beziehen, bilden die erste bedeutende Gruppe im Kreise der Thebais, und, wenn nicht die unten aufgestellten Vermuthungen trügen, eine zahlreichere, als man bisher annahm. Je bedeutender und charakteristischer der unfreiwillige Auszug des ahnungsvollen und frommen Sehers war, je schärfer derselbe im alten Epos, das von ihm seinen zweiten Namen empfing, betont, je ausführlicher derselbe erzählt gewesen sein muss: um so weniger darf uns eine Häufung der Bildwerke, und grade der archaischen, am directesten vom Epos abhängigen Bildwerke wundern, um so mehr werden wir berechtigt sein, auch solche Darstellungen, die eines entscheidenden Charakterismus entbehren, eher auf diese Begebenheit als auf manche andere vermuthungsweise zu beziehen.

Von der Veranlassung des Auszugs durch Eriphyle's Verrath ist bereits oben die Rede gewesen (S. 85); die Bestechung Eriphyle's, ihre verrätherische Entscheidung und Amphiaraos zürnender Abschied von der falschen Gattin, sowie sein Racheauftrag an seinen Sohn Alkmaion, dies Alles ist wohl unzweifelhaft die zusammenhangende Erzählung der alten Thebais gewesen [1]). Ihr gemäss sehen wir Am-

1) Wir finden diese Erzählung im Wesentlichen übereinstimmend, bei Diodor IV. 65.; Apollod. III. 6. 2.; Eustath. zu Od. XI.325.; berührt von Plat. Polit. IX. 590., Cic. Verr. IV. 19. und von anderen späteren Schriftstellern. Vgl. Annali XV. 209. Note 5., Welcker, Ep. Cycl. II. 344. ff. — Bei dieser Gelegenheit will ich zweier Vasenbilder Erwähnung thun, mit deren Erklärung ich nicht übereinstimmen kann. Erstens eine Oinochoe mit rothen Figuren in der Sammlung des Hrn. Dupré in Paris und zweitens eine Vase der Sammlung Feoli. In beiden erkennt Roulez, Annali XV. S. 218 u. 19. Eriphyle's Verführung, und wenn dies für die erstere Vase allerdings möglicherweise die richtige Erklärung sein kann, scheint die zweite auf ganz anderem Boden zu stehen. Aber auch in der ersteren ist es, wie ich glaube, keineswegs gewiss, dass wir überhaupt eine mythische Scene zu er-

phiaraos Abschied von der bildenden Kunst mehrfach dargestellt. Als ältestes Monument ist hier

Nro. 4. das Relief auf dem Kypseloskasten bei Pausan. V. 17. 4. zu nennen. Pausanias beschreibt die Scene folgendermassen: „Es ist Amphiaraos Haus dargestellt, und das Kind Amphilochos trägt eine Alte; vor dem Hause aber steht Eriphyle mit dem Halsband, neben ihr aber ihre Töchter Eurydike und Demonassa und Alkmaion als ein nackter Knabe . . . . . . Baton, der Wagenlenker des Amphiaraos, hält mit der einen Hand die Zügel der Pferde und in der anderen einen Speer. Amphiaraos ist mit dem einen Fuss schon auf den Wagen getreten, er hält das nackte Schwerdt, und wendet sich gegen Eriphyle zurück, indem er vor Zorn sich kaum enthalten kann, sich an ihr zu vergreifen."

Sehr übereinstimmend mit dieser Beschreibung ist die Darstellung in

Nro. 5., dem Gemälde an einer sehr alten Amphora des s. g. ägyptisirenden Stiles (Taf. III. Nro. 5.), aus der Sammlung Candelori, jetzt in München, abgeb. bei Micali, Monumenti inediti per servire al studio della storia dei popoli Italiani cet, ed. 2. Flor. 1832. tav. 95. [2]) Unser Amphiaraosabschied besteht aus folgenden Personen. Am linken Ende, wo unsere Scene von dem Kentaurenkampf des Rv. durch einen Zweig getrennt ist, ziehen zwei gerüstete Krieger an einer auf einem Klappstuhl sitzenden Person vorüber, welche

kennen haben, da Ueberreichung von Kränzen und Schmuck in s. g. individuellen Darstellungen so häufig ist. — 2) Die in Rede stehende Zeichnung befindet sich in dem oberen, durch Schraffirung angedeuteten Streifen der Vase, welche auch in ihrem übrigen Bildwerk mehrfache Vergleichungspunkte mit dem Kypseloskasten darbietet. In den 3 verschiedenen Streifen sehen wir ausser Sirenen und Sphinxen, welche den Hals des Gefässes schmücken und ausser unserer Scene, im obersten Streifen Herakles Kentaurenkampf (vgl. Paus. V. 19. 2.); im zweiten eine Jagd und einen Thierkampf; im untersten ein Wettrennen mit Zweigespannen (vgl. Paus. V. 17. 4.) Siehe auch Jahn, arch. Aufss. S. 155., Roulez, Ann. XV. p. 210.

in tiefer Trauer das Haupt in die Hand stützt. Vor diesen hält ein gerüsteter Wagenlenker ein Viergespann [3]; die Zügel straff gefasst, in der Rechten ausserdem die Geissel haltend steht er im Wagen [4], auf welchen ein völlig gerüsteter Krieger den einen Fuss gesetzt hat. Dieser wendet sich, indem er das Schwerdt aus der Scheide zieht, zu einem nackten Knaben und einem Weibe zurück [5], welche beide die Arme, ob flehend, ob abwehrend, ist wohl nicht zu entscheiden, zu dem Helden emporstrecken. Micali dachte (Storia III. p. 361) an Hektor's Abschied, auf welchen aber kein einziges Motiv des Bildwerkes passt, welches vielmehr aus der Darstellung am Kypseloskasten seine vollständige Erklärung findet. Die Hauptgruppe, Amphiaraos, Alkmaion, Eriphyle ist mit der Beschreibung, die Pausanias giebt, beinahe identisch; wenn die Amme mit Amphilochos fehlt, so sind dafür drei Figuren zugesetzt, die auf dem Kypseloskasten sich nicht finden, jene beiden ausziehenden Krieger, Amphiaraos Gefährten, und die traurig sitzende Person, Amphiaraos Vater Oikles [6].

In diesem Bildwerke ist ganz der strenge Sinn der epischen, auch durch den Kypseloskasten als die älteste ver-

3) In der Zeichnung sind nur 3 Pferde erkennbar; doch glaube ich nicht, dass ein Dreigespann darzustellen Absicht des Malers gewesen. — 4) Ueber den Pferden fliegt ein Vogel, wie er mehrfach auf Vasen alten Stiles bei Reitern, Wagen und Kämpfern vorkommt, ohne dass seine Bedeutung bisher völlig klar wäre. Vgl. Jahn, arch. Aufss. S. 155. Note 10. Roulez erinnert Annali a. a. O. p. 210. Note 2. daran, dass bei Stat. Theb. III. 546. f. Amphiaraos Tod durch einen Vogel vorher verkündet wird, und diesen ungünstigen Vogel werden wir, wenngleich in anderem Sinn, hier erkennen dürfen. — 5) Durch die Stellung über dem Henkel des Gefässes ist dieses Weib auffallend klein gerathen. — 6) Jahn a. a. O. S. 155 erklärte dieselbe für den Pädagogen, der hier, wie Pädagogen mehrfach, an dem Unglück im Hause des Herrn Antheil nimmt; da aber der Sitz diese Person offenbar mehr auszeichnet, als dies einem Pädagogen zukommt, habe ich Roulez Erklärung (Ann. a. a. O. 210.) vorgezogen, der schwerlich Wesentliches entgegensteht.

bürgten Tradition gewahrt. Gemildert dagegen und mehrfach verändert ist die Scene in einer grösseren Reihe von Darstellungen. Zunächst aber wird ein ebenfalls hieher bezogenes Vasengemälde abzulehnen sein. Der Herzog von Luynes hat in den Nouv. Ann. II. p. 252 das Gemälde auf einer der alterthümlichsten Hydrien bei Inghirami, Vasi fitt. IV. tav. 301. u. 305. als Amphiaraos Abschied erklärt, freilich nur kurz und ohne Begründung, und Jahn hat, Arch. Aufss. S. 156 dies Monument der Reihe der von ihm aufgezählten Amphiaraosauszüge eingefügt, jedoch nicht ohne auf das mannigfach Zweifelhafte dieser Erklärung hinzuweisen. Da ich von der Unrichtigkeit derselben überzeugt bin, verweise ich für die Beschreibung auf Jahn[7]). Mit Sicherheit dagegen lässt sich den Darstellungen unseres Stoffes als

Nro. 6., das mehrfach herausgegebene und besprochene Bild einer Neapler Vase (Taf. III. Nro. 7.), bei Scotti, Illustrazione di un vaso Italo-Greco, Napoli 1811 [8]) beizählen, obwohl die Scene bedeutend milder gefasst ist, als in den besprochenen Monumenten. Auf dem Avers dieser Vase sehen wir Amphiaraos (*AMΦIAΛΑOΣ* rücklfg.), bewaffnet mit doppeltem Speer und rundem Schild, dessen Episema ein Bein ist, neben seinem Wagenlenker Baton ruhig auf einem vierspännigen Wagen stehen. Vor den Pferden steht niederblickend und das lange Gewand mit der Rechten erhebend[9]) eine Frau, in der wir Eriphyle werden erkennen müssen.

7) Ich will nur noch bemerken, dass ich die Flügel der alle anderen überragenden Figur, von denen Jahn sagt, dass sie nicht deutlich seien, in der mir vorliegenden Zeichnung bei Inghirami a. a. O. nicht zu entdecken vermag. — 8) Auch abgeb. bei Inghirami, Vasi fittili III. tav. 219 u. 20., Millingen, Peintures de Vases de diverses collections pl. 20 u. 21.; Müller, Denkmäler d. a. K. I. 19. 98. besprochen ausser im Text zu den gen. Abbildungen von Welcker, Schulzeitg. 1832. II. S. 213., Roulez, Ann. XV. 211., Jahn, arch. Aufss. S. 139. u. 156.; Bull. Nap. III. 48. — 9) Roulez meint a. a. O. S. 211., sie verberge mit der anderen Hand das verhängnissvolle Halsband, ein Umstand, über den nach der Zeichnung gewiss nicht abgesprochen werden kann.

Beigeschrieben ist ihr [10]) freilich nicht ihr Name, sondern die Bezeichnung *KΑLΟΡΑ*, welches für χαλωπὸς gesetzt und mit εὐωπὸς wohl synonym, ihre Schönheit anzuzeigen scheint. Dies passt zwar im Allgemeinen auf jede Frau und dürfte sich von dem vielfachen, auch auf die dargestellten Personen bezüglichen und ihrem Namen beigefügten καλὸς, καλὴ [11])

10) Jahn, welcher a. a. O. S. 139. sagt, die Inschrift stehe neben Eriphyle, was in der That so ist, bezieht dieselbe S. 140., verleitet durch eine wesentlich anders gestellte Inschrift auf dem Revers derselben Vase, welche einen auch sonst (Gerhard, Rapp. volc. p. 184. Nro. 72; Auserl. Vasenbb. II. Tf. 107., Etr. u. Campan. Vasenbb. Tf. 12; de Witte Catal. Durand. 296.; Bull. Nap. III. 63.) vorkommenden Pferdebeinamen, *ΚΑΛΛΙΦΟΡΑ* zeigt, ebenfalls auf eines der vier Pferde des Viergespannes. Hiegegen muss eingewendet werden, dass ausser der Stellung der Inschrift und der Bedeutung des Wortes, welches sich als Pferdename schwerlich rechtfertigen lassen dürfte, noch der Umstand dafür spricht, die Inschrift auf Eriphyle zu beziehen, dass sonst diese wichtige Person ohne Beischrift bleiben würde, während eines der Pferde unbezeichnend benannt wäre, was doch sehr unwahrscheinlich ist. Ganz anders verhält es sich mit dem Revers; dort hat Eriphyle ihren eigenen Namen vollständig beigeschrieben, und ausserdem finden wir, nicht neben Eriphyle, wie auf dem Avers, sondern schräge von den Pferden herablaufend und rückläufig geschrieben, noch das Wort *ΚΑΛΛΙΦΟΡΑ*. Beide Umstände sind deshalb von Wichtigkeit, indem durch sie der Name Eriphyle, der in anderer Richtung rechtläufig geschrieben ist, weit von diesem Wort getrennt erscheint, und folglich beide Worte nicht zusammen gehören können, wie Welcker, allg. Schulzeitung a. a. O. S. 213, und nach ihm Grüneisen, altgriechische Bronze des Tux'schen Cabinets S. 64. und Roulez a. a. O. S. 218. annahmen. (Beiläufig, die Bemerkung Minervini's Bull. Nap. II. 122. und Cavedoni's ib. III. 63, über den Zusammenhang der rechtl. und rückläuf. Inschriften mit rechts oder links gewandten Personen dürfte sich nicht bewähren.) Wenn Jahn, um der Eriphyle des Averses die Beischrift abzusprechen, sagt, es würde auffallend sein, eine und dieselbe Person auf Avers und Revers verschieden benannt zu finden, so kann ich auch hierin nicht beistimmen, halte es vielmehr für ganz passend, dass, wenn auf der einen Seite die Person mit ihrem eigenen Namen benannt ist, dieselbe auf der anderen Seite, auf der ihre Bedeutung ohnehin nicht wohl zweifelhaft sein kann, mit einem, sei es allgemein, sei es speciell passenden, schmückenden Epitheton bezeichnet wurde. — *11)* Vergl. Jahn a. a. O. S. 80. f.

wenig unterscheiden, kann aber auch vielleicht für Eriphyle einen specielleren Charakterismus enthalten, deren Schönheit wenigstens von Eustath. a. a. O. und Eudokia p. 22. besonders hervorgehoben wird.

Der Revers der Vase, der verschiedene Erklärungen erfahren hat [12]), zeigt zwei gerüstete Helden auf einer Quadriga, beigeschrieben ist *ZOTZI 4A*; vor den Pferden schreitet die durch Beischrift (*EPIΦVLE*) bezeichnete Eriphyle, die Rechte erhoben und rückwärts blickend. Ich werde das Bildwerk später, zu den Epigonen erörtern.

Nach Analogie mit dem eben besprochenen Gemälde wird sodann

Nro. 7., ein archaisches Gemälde einer Hydria, die Gerhard im röm. Kunsthandel zeichnete, abgeb. in Gerhard's Auserl. Vasenbb. II. Tf. 91. [13]), auf Amphiaraos Abschied mit Wahrscheinlichkeit bezogen, obwohl die Beischriften fehlen. Wir sehen zwei gerüstete Krieger, Amphiaraos und Baton auf einem Wagen, dessen Pferde ruhig (im Paradegalopp) sprengen, während eine verschleierte Frau, Eriphyle, rückwärts blickend, mit grossen Schritten hinwegeilt [14]).

Aehnlich ist wieder

12) Das Gemälde wird bezogen von Scotti a. a. O. (siehe Note 8.) auf Adrastos und Polyneikes, von Millingen a. a. O. S. 38. Inghirami a. a. O. S. 50., Welcker a. a. O. S. 214. auf Eriphyles Verfolgung durch Alkmaion oder die beiden Söhne des Amphiaraos; von Roulez a. a. O. S. 218. nach Ponticelli, osservazione di un vaso italo-greco del archivescovo di Tarente, Nap. 1813. p. 56., auf Eriphyle, die Adrastos Amphiaraos Versteck zeigt, nach der, wohl aus tragischer Poësie geflossenen (Welcker, Ep. Cycl. II. S. 345.), Tradition bei Hygin fab. 73. — Jahn lässt a. a. O. S. 139. u. 140. die Scene unerklärt, liest aber, wie mir wenigstens nach Vergleichung der Note 8 genannten Zeichnungen scheint, unrichtig *AΔP.ΣΤΟΣ*. — *13)* Vergl. daselbst S. 29. und Jahn, a. a. O. S. 156. — *14)* Dass übrigens dieses Bild mit demjenigen des Rv. von Nro. 6. ebenfalls grosse Aehnlichkeit hat, also vielleicht nach diesem gedeutet werden könnte, ist nicht zu verschweigen.

Nro. 8., das ebenfalls nach dieser Analogie auf unsere Scene bezogene, archaische Gemälde einer Amphora im britischen Museum Nro. 514. aus den Canino'schen Sammlungen [15]). In der Mitte Amphiaraos Quadriga, darauf der Held, von dem nur der hohe, korinthische Helm zu sehen ist, und der Wagenlenker im bekannten, weissen Gewande; vor den Pferden Eriphyle. Unzweifelhaft ist diese Erklärung keineswegs.

Aehnlich in der Hauptgruppe des auf dem Wagen mit Baton ruhig stehenden Amphiaraos, abweichend in den Nebenpersonen, in ihnen aber wieder an die zuerst besprochenen Monumente erinnernd ist:

Nro. 9. Das archaische Gemälde einer Amphora aus Caere (Taf. III. Nro. 7.), abgeb. Mus. Gregoriano II. 48. 2. a. Während die Hauptgruppe ohne alle Schwierigkeit in der Erklärung ist, bieten die Nebenpersonen deren einige dar. Dies gilt freilich weder von dem gerüsteten Krieger, der hinter den Pferden sichtbar wird, und den wir als Amphiaraos Gefährten auffassen, noch von dem daselbst erscheinenden Manne in Friedenstracht, der füglich als Pädagog aufgefasst werden kann, noch von der dem Wagen zunächst stehenden Frau, welche ein Kind trägt, und die wir, nach dem Winke der Beschreibung des Kypseloskastens, als die Amme mit dem kleinen Amphilochos erklären. Die Schwierigkeit liegt vielmehr in der vor den Pferden stehenden, zweiten, grösser dargestellten Frau, die ebenfalls ein Kind auf dem Arme trägt, während ein mehr erwachsener Knabe vor ihr steht. Ich erkenne, Eriphyle, und kann, wenn es neu und fremd scheint, dass auch sie ein Kind trägt, auf die Analogie des unten (Nro. 13) anzuführenden Lekythos von Cerveteri verweisen, in dessen unzweifelhafter Darstellung Eriphyle ebenfalls ein Kind trägt. Erkennen wir nun ferner

15) Vergl. Catalogue of the greek and etruscan Vases in the british Museum (von Hawkins und S. Birch) London 1851. vol. 1. und de Witte's Déscription Nro. 112.; Rv. Theseus und Minotauros.

in dem erwachseneren Knaben Alkmaion, so bleibt der Umstand seltsam, dass während die Scene des Kypseloskastens 4 Kinder des Amphiaraos, 2 Knaben und 2 Mädchen enthielt, hier nur 3 Kinder, und zwar allem Anscheine nach nur Knaben dargestellt sind, während ein dritter Sohn des Amphiaraos ausser in Virgils freier Fortdichtung Aen. VII. 671. [16]) nirgend vorkommt. Aber ich glaube kaum, dass dieser geringfügige und an und für sich durch Laune oder Nachlässigkeit des Malers weit eher, als manche sonstigen, ebenfalls auf diese Rechnung gesetzten Abweichungen erklärbare Umstand die Deutung wesentlich wird beeinträchtigen können [17]).

Wenn wir uns die bisher besprochenen Monumente in ihren Aehnlichkeiten und Abweichungen, wie sie die drei auf der dritten Tafel abgebildeten Vasen repräsentiren, vergegenwärtigen, so wird es weniger kühn scheinen, wenn ich eine nicht ganz unbedeutende Anzahl von anders benannten Vasen des britischen Museums mit grösserer oder geringerer Bestimmtheit der Reihe von Darstellungen des Amphiaraosabschiedes einzufügen vorschlage. Diese sämmtlichen Vasen sind in dem bereits angeführten Katalog als „Hektors Abschied" bezeichnet, wozu vielleicht Micali's (Storia III. p. 361) irrige Erklärung von Nro. 5. mitgewirkt hat. Das Eine halte ich für sicher, dass, wenn nicht Amphiaraos, so doch auch nicht Hektors Abschied dargestellt, sondern irgend ein Heroenauszug gemeint ist [18]). Am wenigsten stehe ich

16) Virgil nennt 3 Söhne: Tiburtus, Katillus und Koras; das würde mit Alkmaion und Amphilochos 5 Knaben des Amphiaraos geben, wenn solche Rechnung erlaubt wäre. — *17)* Die Erklärung erkennt auch Welcker, Alte Denkmäler II. S. 179. Note 15. an. — *18)* Heroenabschiede finden wir häufig auf Vasen, ohne dass wir in den meisten Fällen bestimmte Namen mit einiger Sicherheit geben könnten; siehe z. B. den Katalog des brit. Museums Nro. 453. 2., 468. 1., 476. 2., 516. 2. (Catal. Durand 643.), 802. 2., 815. 2. wo *ΑΙΑΣ* beigeschrieben, die Scene aber fast dieselbe ist, wie in einer Reihe

an, den folgenden Hektorabschied in einen Abschied des Amphiaraos umzutaufen:

Nro. 10., archaische Amphora im brit. Mus. Nro. 524. In der Mitte Amphiaraos Viergespann, der Wagenlenker Baton im Wagen, die Zügel mit beiden Händen, die Geissel in der Linken haltend. Hinter dem Wagen Amphiaraos mit Helm und Schild bewehrt. Er bewegt sich dem Wagen zu und schaut zurück zu Eriphyle, die im langen Chiton und Peplos mit verschleiertem Haupt, auf der Schulter den kleinen Alkmaion oder Amphilochos trägt. Neben den Pferden ein ganz gerüsteter Krieger, vor denselben ein alter Mann mit weissem Haar und Bart in voller Bekleidung, der Pädagog. Die Analogien mit den früheren Darstellungen, namentlich mit Nro. 5, bieten sich von selbst.

Auch stehe ich nicht an, als

Nro. 11., hieher zu ziehen, die Hydria das. Nro. 462. 2. [19]) Wiederum das Viergespann mit dem Wagenlenker in der Mitte der Scene; hinter dem Wagen der ganz gerüstete Held mit einer reich bekleideten und verschleierten Frau, welche die linke Hand zum Munde (zum Halse?) erhebt, im Gespräch. Vor dem Wagen der sitzende, königliche Greis und ein ganz gerüsteter Krieger. — Es ist wahr, der specifisch charakteristische Zug des Amphiaraosabschieds, wie er auf dem Kypseloskasten und in unserer Nummer 5 hervortritt, der kaum zurückgehaltene Zorn des Helden, ist hier nicht ausgedrückt, aber erstens finden wir diesen Zug in einer Reihe gleich zu nennender Vasen nicht allein aufgeben, sondern durch einen ganz friedlichen Ausdruck ersetzt, und zweitens liegt in der Wiederholung der Composition, selbst beim Aufgeben des schärferen Charakterismus, namentlich in den Fällen eine Gewähr für die übereinstimmende Erklärung solcher Sce-

von Hektorabschieden. Vgl. noch Berlins ant. Bildw. 661. Rv., 705. Rv. und sonst. — *19)* Aus der Caninoschen Sammlung, de Witte Déscript. Nro. 91.



nen, wo eine hochberühmte, epische Geschichte zur vielfachen, also auch handwerksmässigen Darstellung aufforderte. Hektors Abschied von Andromache ist aber von Homer so ganz anders charakterisirt, dass Compositionen der Art, wie die vorliegende, auf ihn bestimmt nicht passen; ja, sollte sich einmal ein solches Vasenbild mit allen Namen finden, so würde ich immer noch behaupten, dass diese Namen erst später auf eine lang bekannte Composition ziemlich unpassend und gedankenlos übertragen worden sind, nach Analogie der wiederkehrenden (freilich oft sehr passenden) Benutzung einer Composition in zwei Bedeutungen [20]). Etwas Aehnliches, wie die Beifügung troischer Namen zu einer ursprünglich nicht für Darstellung einer ilischen Begebenheit componirten Scene, ist die Einfügung einzelner troischer Figuren in dieselbe. Hiedurch wird allerdings die Absicht deutlich, in dem einzelnen Falle die troische Begebenheit zu vergegenwärtigen, ohne dass damit der Composition selbst ihre ursprüngliche Bedeutung genommen würde. Ein Beispiel hievon ist Nro. 459. im Vasenkatalog des brit. Museums, wo ein Krieger in phrygischer Tracht eingefügt ist; ähnlich daselbst Nro. 478.2.

Ob man aber derartige, nicht charakteristische Darstellungen, über deren Verhältniss zur Poësie ich in der Einleitung gesprochen habe, auf die eine oder die andere epische Begebenheit beziehe, ist aus dem Grunde nicht gleichgiltig, weil aus der Häufigkeit der Darstellung ein Licht auf die Bedeutsamkeit der Poësie fällt. Die Kritik ist hier freilich oft sehr schwierig. —

20) Die Benutzung einer und derselben, leicht modificirten Composition zur Darstellung verschiedener Scenen ist eine wohl allgemein anerkannte Thatsache, welche im antiken Künstlergeist ihre vollkommen genügende Erklärung findet. Beispiele sind bekannt genug. Vgl. Braun, Zwölf Reliefe, zu Taf. 3.; Welcker, Alte Denkmäler II. S. 319. und Griech. Tragödien III. S. 1168. f. nebst Akad. Kunstmuseum Nro. 322. f. und Pio Clem. IV. 17.; Gerhard Etrusk. und Campan. Vasenbb. S. 14.

Wenn nun gleich die zuletzt besprochenen Monumente (Nro. 6—11.) den eigentlichen Charakterismus der Scene des Kypseloskastens und des alten Epos aufgeben, dennoch aber, wenigstens in der äusseren Anordnung, die Composition der am besten charakterisirten Monumente soweit festhalten, dass sie Amphiaraos entweder auf seinem Wagen oder im Begriff in denselben einzusteigen darstellen, ohne den Scheidenden in unmittelbare Berührung mit seiner falschen Gattin zu bringen, so geben die folgenden Monumente auch diesen Zug auf, und zeigen uns Abschiede, welche, wenigstens gegenüber der alten Erzählung, nichts Charakteristisches bewahrt haben. — Leider fehlen uns bestimmte Anhaltspunkte, um über die Frage zu entscheiden, ob diese Bildwerke und ihre starken Abweichungen von jenen ältesten einer Laune oder Nachlässigkeit der Vasenmaler zuzuschreiben oder ob sie auf eine veränderte Tradition zurückzuführen sind. Ersteres ist schwer zu glauben; andererseits aber ist es nicht möglich, eine poëtische Bearbeitung nachzuweisen, welche, mit gänzlich veränderter Erzählung, einen friedlichen, ja freundlichen Abschied des argivischen Sehers von der Gattin motivirend, die Quelle und Grundlage dieser Bildwerke gewesen wäre [21]).

21) Alle Berichte der Alten sind, bei Abweichungen in den Details, über die Schuld Eriphylen's einig, und bieten die Unmöglichkeit, einen freundlichen Abschied des Amphiaraos aus ihnen abzuleiten. Nur Stesichoros hatte anders über Eriphyle gedichtet; bei ihm war es nicht Goldgier, nicht Bestechung durch Geschmeide oder Peplos, welche sie trieb, Amphiaraos zum Feldzuge zu zwingen, sondern Vaterlandsliebe. Vergl. Schleiermacher zu Platon's Republik S. 608.; Eckermann, Melampus S. 49. f.; Welcker, Ep. Cycl. II. S. 391. f.; Roulez, Annali XV. S. 209. f. In Bezug auf Stesichoros Dichtung scheint mir Roulez a. a. O. richtig zu urteilen, wenn er sagt: il ne parait pas, que les fictions paradoxales du poëte d'Himère aient exercé la moindre influence sur l'art ancien. Ich füge nur noch die eine Bemerkung hinzu, dass selbst wenn wir einen Einfluss des Stesichoros auf die bildende Kunst annehmen wollten, durch diesen immer noch ein freundlicher Abschied des Amphiaraos von Eriphyle kaum motivirt wäre, wie Roulez a. a. O. S. 210. annimmt;

Es bleibt uns also nichts Anderes, als die in Rede stehenden Bildwerke anzuführen, ohne über die poëtische Quelle derselben eine Vermuthung zu wagen.

Diese Bildwerke sind die folgenden:

Nro. 12. Vase von Caere, welche nach Roulez a. a. O. S. 211, von Braun 1841 erworben sein soll, die ich aber nur am genannten Orte angeführt gefunden habe. Roulez giebt folgende Notiz: Amphiaraos ist auf derselben dargestellt, wie er sich von seiner Frau entfernt (also zu Fuss), welche mit dem verhängnissvollen Halsband geschmückt ist. Die Beischrift *ΑΜΦΙΑΡΑΟΣ* macht die Erklärung unzweifelhaft. — Wenngleich hier der Abschied noch kein gradezu freundliches Motiv enthält, und wenngleich das Halsband Eriphylens wohl nicht gleichgiltig ist, so trennt sich diese Darstellung doch von den bisher besprochenen durch veränderte Stimmung und Composition. Diese wiederholt sich ähnlich in

Nro. 13., einem Lekythos von Cerveteri, über den wir im Bulletino von 1844. S. 35. folgende Notiz finden: auf neue und anmuthige Art ist der Abschied des Amphiaraos von Eriphyle dargestellt; der berühmte Seher, bezeichnet durch die Beischrift *ΑΦΙΕΡΕΟΣ* [mit ausgefallenem *Μ*], hat den Helm vom Haupte genommen, und trägt ihn in der Hand, wie dies Götter und Heroen in ähnlichen Situationen [d. h. in festlichen und friedlichen Scenen] zu thun pflegen. Eriphyle erhebt das verhängnissvolle Halsband, um welches sie den Gemahl verkauft hat, und trägt eins ihrer Söhnchen auf den Schultern. Diese seltsame Darstellung ist eingeschlossen von zwei Mantelfiguren, welche gewöhnlich den Chor bedeuten [?]" Es ist aus dieser, freilich nicht allzu

mag ihr Motiv sein, welches es will, immer bleibt sie diejenige, welche den Gatten zwingt, in den gewissen Tod zu gehen. — Was Cic. Epist. ad fam. VI. 6. erwähnt, Amphiaraos sei ausgezogen vel fama bonorum vel pudore victus dürfte eher auf einen freundlichen Abschied von Eriphyle hinleiten; falls nicht, wie Welcker, Ep. Cycl. II. S. 345. Note 51. annimmt, Amphiaraos mit Alkmaion verwechselt ist.

nauen Beschreibung, welche namentlich die Stellung der Hauptpersonen ganz unerwähnt lässt, wenigstens die Friedlichkeit der Handlung unverkennbar.

Diese beiden Monumente einer neuen Darstellungsart vorausgesandt, darf ich hoffen für die Einfügung des folgenden „Hektorabschiedes“ aus dem Vasenkatalog des brit. Museums Zustimmung zu finden:

Nro. 14. Amphora, mit schwarzer, violetter und weisser Malerei auf blassem Grunde, vormals der Durandschen Sammlung (Catal. Dur. 375.) Nro. 582. (Rv. Parisurteil). Der Held steht in der Mitte der Scene in voller Rüstung und mit zwei Speeren bewaffnet, er legt einen Gegenstand, etwa ein Abschiedsgeschenk, in die Hände eines vor ihm stehenden nackten Knaben, dessen Haar, wie Amphiaraos Helm mit einem Diadem umgeben ist. Hinter dem Knaben ein Greis mit kahlem Scheitel, weissem Haar und Bart, ebenfalls mit dem Diadem geschmückt, auf einen Stab gelehnt, in voller Bekleidung, die linke Hand vorstreckend, Oikles; hinter Amphiaraos Eriphyle mit dem Halsband geschmückt und in voller Bekleidung, in welche die rechte, zum Hals erhobene Hand verhüllt ist, hinter ihr ein ebenfalls ganz bekleideter Jüngling. — So weit die Beschreibung der Herausgeber. Es leuchtet ein, wie wenig die Scene auf Hektor's, wie sehr sie auf Amphiaraos Abschied passt. Ich will auf das Halsband kein entscheidendes Gewicht legen [22]), aber die Gruppe des Helden und seines Sohnes scheint mir wichtig, ja entscheidend. Nicht allein wäre ein vor dem Vater stehender Astyanax unerhört, auch die Ueberreichung eines Geschenkes passt für die ilische Scene nicht, ist dagegen sehr fein angebracht, wenn wir uns Amphiaraos Abschied von seinen Söhnen denken. Denn nicht allein das Vermächtniss seiner Rache hinterlässt er denselben scheidend, auch weise Lehren für's Leben giebt er nach Pindar (fragm. inc. 68—70)

22) Dies thut Roulez im angeführten Aufsatz, wie mir scheint, zu sehr.

seinem jüngeren Sohne Amphilochos, von denen uns zwei Verse aus der Thebais selbst erhalten sind [23]). Wie, wenn nun der Vasenmaler dies geistige Vermächtniss des zum Tode gehenden Sehers durch ein sichtbares Abschiedsgeschenk ausgedrückt hätte? wobei die beiden Söhne in einen zusammengezogen wären.

Weniger bestimmt möchte ich auch noch als Nro. 14. a. den Hektorabschied der Amphora ebendas. Nro. 591. 1. hieherziehen, in welchem allerdings der Knabe fehlt, aber die Stellung der halsbandgeschmückten, voll bekleideten Frau, welche die Hand zum Munde erhebt, hinter dem Hauptbelden, lebhaft an die Eriphyle mehrer der besprochenen Monumente erinnert. Als Nro. 14.b. möchte ich ebenfalls mit einigem Zweifel eine Vase, früher der Candelori'schen Sammlung, jetzt in München, hieher ziehen, deren Gerhard in Berlins ant. Bildw. I. S. 195. Erwähnung thut, und auf deren beiden Seiten wiederholt ein zum Kriege ausziehender Held von zwei Kindern Abschied nimmt. Und ob nicht auch die Berliner Amphora a. a. O. Nro. 520. hieher am leichtesten und genügendsten zu deuten wäre?

An diese Darstellungen eines friedlichen Amphiaraosabschiedes schliesst sich das einzige Monument eines wirklich freundlichen an, welches,

Nro. 15., eine Hydria von Vulci [24]) (Taf. IV. Nro. 1.), die wir zuerst durch eine Beschreibung von Abeken in den Annali XI. S. 261. Note 7. kennen gelernt haben, und welche später, nachdem sie Jahn, Arch. Aufs. S. 157. nach Abeken's Beschreibung seiner Reihe von Amphiaraosabschieden eingefügt hatte, in den Monumenten des Instituts Bd. III. Taf. 54. herausgegeben und von Roulez, Annali XV. S. 206. und 212—15. besprochen ist.

23) Bei Athen. VII. p 317., vergl. Welcker, Ep. Cycl. II. 346. — 24) Die Zeichnung der Vase ist im schönsten Nolanischen Stil, jedoch stammt sie aus Vulci, und fand sich 1839. in Hrn. Basseggio's Vorräthen.

In der Mitte des Gemäldes sehen wir Amphiaraos (*ΑΜΦΙΑΡΕΟΣ* rückläuf.) in voller Rüstung, der reich und schön bekleideten Eriphyle die Hand reichend, während sie die linke Hand zum Kinn oder Munde erhebt. Hinter ihr steht eine kleinere weibliche Figur mit einem Zweige in der Hand, eine ihrer Töchter (nach den genannten Schriftstellern), oder vielleicht eine Dienerin [25]. Diese Gruppe und ihre Bedeutung ist klar und unzweifelhaft, Nicht so die Personen, welche rechts und links das Bild abschliessen. Links erscheint ein mit der Sturmhaube gerüsteter, im übrigen nicht kriegerisch, sondern in Friedenstracht gekleideter, älterer Mann, abgewandt von der Mittelgruppe, den einen Arm erhoben. Aus den Falten seines Mantels scheinen die Enden zweier Stäbe, die er mit der Linken hält, hervorzustecken (?). Auf der anderen Seite des Bildes, rechts, steht auf einer kleinen Anhöhe ein halb gerüsteter Jüngling, ebenfalls die eine Hand wie redend erhoben, neben ihm ist der Ansatz des Henkels des Gefässes sichtbar. Diese beiden, die Scene einschliessenden Nebenpersonen werden, mit Roulez S. 214. u. 215., Oïkles und Baton zu benennen sein [26].

25) Für Letzteres spricht ihre Stellung und Haltung, für Ersteres besonders ihre Kleidung, welche der Eriphylens fast ganz gleich kommt. — 26) Anders freilich Abeken, der a. a. O. die beiden Personen von der Hauptscene trennt, und, sie zu einer Gruppe vereinigend, in ihnen eine zweite selbständige Scene, Amphiaraos dem Sohne den Eid der Rache abnehmend, erkennt. Zweifel hiegegen äussert schon Jahn, die gegründetsten Bedenken erhebt Roulez, und ich muss gestehen, dass ich nicht begreife, wie eine solche Auslegung, angesichts des Monumentes überhaupt möglich gewesen ist. Das Gemälde hat offenbar nur die eine Seite der Hydria eingenommen, folglich sind die beiden von Abeken in eine Gruppe vereinigten Eckfiguren so weit, wie nur immer möglich, getrennt. Wenn Abeken an die Nachbildung eines anderen Kunstwerkes dachte, auf welchem die beiden Figuren einander gegenüber standen, so kann er allerdings Beispiele dafür anführen, dass durch Uebertragung eines Kunstwerkes auf anderen Raum die Klarheit der Composition beeinträchtigt wird, aber für eine gänzliche Zerreissung derselben, für eine so sinnlose Tren-



Mit diesen zwölf oder vierzehn Monumenten schliesse ich den mannichfaltigen Bilderkreis von Amphiaraos Auszug ab, obwohl vielleicht noch manche Vasendarstellung eines geringeren Charakterismus hieher gedeutet werden könnte, wenn eigene Anschauung derselben oder wirklich unbefangene Beschreibung in den Katalogen ein sicheres Urteil zu bilden gestattete. Wirklich unbefangene Beschreibung aber, da wo einmal eine halbwegs passende Benennung versucht worden, gehört zum Schwierigsten und Seltensten.

Einige Reliefs von etruskischen Aschenkisten [27], in welchen Inghirami nach Lanzi [28]) Amphiaraos Abschied zu erkennen glaubte, verdienen nur eine ablehnende Erwähnung.

nung einer Gruppe dürfte denn doch kein Beispiel aufzutreiben sein. Allerdings bin auch ich der Meinung, dass dies Vasenbild aus einer grösseren Composition nicht allzu verständig herausgehoben ist, und dass durch noch ferner folgende Personen welche sich an die von der Hauptgruppe abgewendeten jetzigen Endfiguren anschlossen, die Handlung sowohl des Alten wie des Jünglings klar gewesen ist, so dass ich nicht unbedingt mit Roulez Erklärung dieser Handlung übereinstimmen kann. Oïkles ist nicht sowohl (R. p. 215.) von Schmerz gezwungen sich nach dem Abschied von seinem Sohne abzuwenden, das wäre sehr ungeschickt ausgedrückt; er spricht vielmehr offenbar mit einer, auf der Vase nicht mehr dargestellten Person, hierin sah Abeken schärfer; und auch das Erstaunen, welches sich in Batons erhobenem Arm ausdrückt, ist schwerlich ohne bestimmtes Motiv in der Fortsetzung der Scene gewesen. Beispiele für Abkürzung grösserer Compositionen in Vasengemälden, sowie für das Ausheben der Mittelscene siehe bei Welcker, Alte Denkmäler III. S. 47, 195, 268, 274, 301, 304, 530. — *27)* Inghirami Mon. Etr. Ser. I. tavv. 19., 20., 74., 75. — *28)* Inghirami a. a. O. S. 183. und 642. Noch Abeken scheint, Annali XI. 261. Note 7. derselben Meinung gewesen zu sein.

III. Archemoros [1]).

Das erste wichtige und tief bedeutsame Abenteuer, welches die Helden von Argos auf ihrem Zuge gen Theben zu bestehen hatten, war das in Nemea, welches nach Welcker's Annahme [2]) den zweiten Gesang der alten Thebais füllte. Die Hauptzüge des Mythus sind diese [3]). Das argivische Heer kommt nach Nemea, dessen waldiger Thalkessel durch ein Wunder [4]) wasserlos und dürre ist. Das durstende Heer sucht Wasser, vergeblich, bis die Führer Hypsipyle treffen, welche, nach dem lemnischen Männermorde hieher verkauft, die Kinderwärterin des Opheltes, Sohnes des Lykurgos, des Königs und Zeuspriesters von Nemea ist. Hypsipyle führt, indem sie das Kind verlässt, die Helden zu einem Brunnen; eine Schlange tödtet den Knaben; ihm zu Ehren werden, nachdem die Schlange erlegt ist, und nachdem Amphiaraos des Knaben Tod als Vorzeichen des Krieges gedeutet, und Opheltes Archemoros genannt hat, nachdem endlich des Vaters Zorn versöhnt ist: die nemeischen Spiele eingesetzt, und von den sieben argivischen Helden zuerst gefeiert. Dies die in allen wesentlichen Punkten in die Thebais zu versetzende, poëtische Grundlage der jetzt zu betrachtenden Monumente, welche zu den interessantesten heroischen Bildwerken gehören. Wir wollen in ihrer Betrachtung von den

1) Vergl. Gerhard „Archemoros und die Hesperiden" in den Abhh. der berl. Akademie v. J. 1836. S. 253 ff. — *2)* Epischer Cyclus II. S. 350. ff. — *3)* Vergl. Apollodor III. 6. 4.; Stat. Theb. IV. 624. ff. und V. 498 ff. (nach der langen Episode über Hypsipyle); Hygin. fab. 74. vgl. fab. 15. und 273.; Tzetzes zu Lykophron 373.; Argum. Pind. Nem. 2, 3.; Paus. II. 15. 2., 3.; Anthol. Palat. XIII. p. 530 sq. (Jacobs). Ueber verschiedene Abweichungen in diesen, der Hauptsache nach übereinstimmenden Berichten werde ich bei den einzelnen Monumenten zu sprechen Gelegenheit haben. — *4)* Bakchos der thebische Gott, lässt die Quellen verschütten Stat. Theb. IV. 685., vgl. Wel-

einfachsten beginnend zu den figurenreichen Vasendarstellungen fortschreiten [5]).

Nro. 16., Carneol im Besitze der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn [6]) (Taf. III. Nro. 8.). Das Kind von der Schlange umwunden, welche den Kopf mit Kamm und Bart emporstreckt, wodurch die Darstellung als Theil einer grösseren sich kund giebt, in der einer der Helden, Kapaneus [7]), den Drachen bekämpfend die Scene vervollständigte. Der Knabe Opheltes ist erwachsener dargestellt, als er in den literarischen Ueberlieferungen [8]), ausser etwa bei Euripides [9]) erscheint; dass in unserer Gemme der Knabe noch lebt (wie ebenfalls auf den gleich anzuführenden Münzen), darf nicht wundern, und wird die von mir angenommene Situation nicht stören; ein Biss der heiligen [10]) Schlange genügt, das Kind zu tödten, dieser ist unstreitig erfolgt, und Kapaneus wird nach Erlegung des Drachen aus seinen Win-

cker a. a. O. 351 u. 352. — *5)* Diese Abweichung von der sonst möglichst inne gehaltenen kunsthistorischen Folge der Monumente, wird mir jeder Kenner der Archemorosbildwerke zu Gute halten; eine klare Entwickelung scheint mir nur so möglich. — *6)* Vergl. Jahrbücher des rhein. Alterthumsvereins Heft XV. Taf. I. Nro. 1. Seite 110. und S. 127. — *7)* Kapaneus wird am passendsten der einzeln die Schlange bekämpfende Held genannt werden, sowohl weil er als der wildeste der Sieben erscheint, und in fast allen Ueberlieferungen bei der Bekämpfung der Schlange voran ist, als auch weil er es ist, der wenigstens bei Stat. V. 565 ff. die Schlange erlegt. Gerhard, Archemoros a. a. O. S. 257 nennt Adrastos, indem er sich in Note 5. auf Apollodor bezieht, der aber durch sein: *οἱ μετ' Ἀδράστου* gewiss die Umgebung des Hauptführers, nicht ihn selbst bezeichnet, dessen Charakter die frevelhafte oder wenigstens rasche That durchaus nicht anpasst. — *8)* Das Orakel bei Hygin a. a. O. sagt: ne in terram puerum deponeret, antequàm posset ambulare; Apollod. nennt ihn *νήπιον παῖδα*; vergl. Stat. IV. 741., 778., 788. ff.; Anthol. XIII. 631. — *9)* Bei Eurip. Hypsipyle frgm. 5 (Bothe) kommt der Knabe blumenlesend vor, wodurch übrigens ein bedeutend vorgerücktes Alter noch keineswegs sich ergiebt. Aehnliches bei Stat. V. 505 u. 6. — *10)* Stat. Theb. V. 511. Inachio sanctum dixere tonanti. Vergl. ibid. 576. ff., ganz wie die Laokoonschlangen. Vergl. Aen. II. 225. f.

dungen nur die Leiche des Knaben befreien. — Verwandt sind diesem Gemmenbilde

Nro. 17. u. 18., die beiden Münzen von Korinth, COL. COR. unter Domitian (Taf. III. Nro. 9.) und Septimius Severus geschlagen, abgeb. bei Millingen, Ancient coins of cities and kings pl. IV. Nro. 14. u. 16., S. 59. und 60. Nicht umringelt, sondern im Rachen der Schlange, die sich gegen einen mit dem Schwerdt angreifenden Helden aufbäumt erscheint hier das offenbar ebenfalls noch lebende Kind.

Dieser Darstellungen steht wiederum nahe:

Nro. 19., eine etruskische Aschenkiste (Taf. III. Nro. 11.) im öffentlichen Museum von Volterra, abgeb. bei Inghirami Mon. Etr. Ser. I. T. II. tav. 79.[11]). Auch hier das Kind von der, diesmal geflügelten Schlange umringelt, welche zwei Helden, Kapaneus und Hippomedon [12]), wie es scheint, mit Schwerdtern bekämpfen.

Als Nro. 19.b. kann noch die in den Jahrbüchern des rhein. Alterthumsvereins Heft XV. Taf. I. Nro. 2. edirte Gemme der Frau Mertens in Bonn hieher gerechnet werden, welche uns einen Helden zeigt, der mit dem Schwerdte zwei zu einem Altar geflohene Schlangen bekämpft; ich erkenne Kapaneus. Vergl. die folgende Nummer und für die Flucht der Schlange Nummer 24. u. Stat. Theb. V. 576. ff.

Dies die einfachsten Darstellungen von geringem Kunstwerth; ganz anders erscheint die folgende Reihe figurenreicherer Bildwerke, welche, bis auf eines zugleich von künstlerisch bedeutenderer Ausführung sind. Dies eine künstlerisch weniger wichtige Denkmal:

Nro. 20., das Wandgemälde in den Pitture d'Ercolano IV. 64. entbehrt auch der mythischen Tiefe. Hier sind

11) Vergl. S. 657 ff. Dieselbe Aschenkiste ist ebendas. als tav. 2. nochmals abgebildet und S. 519. ff. unrichtig auf Kadmos erklärt. — 12) Kapaneus und Hippomedon bekämpfen die Schlange bei Stat V. 558. ff.; Parthenopaios meldet nur das Unglück, ibid. 555. . . . Monitu ducis advolat ardens Arcas eques, causamque refert. An der Namengebung der Helden kann übrigens Wenig liegen.

es zwei Schlangen, welche das Kind nicht nur getödtet, sondern auch gefressen haben, so dass von Opheltes nur noch der Kopf übrig ist [13]). Zwei Helden sind auch hier die Bekämpfer der Unthiere, aber durch der klagenden und verzweifelnden Hypsipyle Anwesenheit ist die Scene bedeutsam erweitert. Die am Boden liegende Hydria erinnert an die Veranlassung von des Knaben Tod.

Verwandt, aber besser componirt sind:

Nro. 21. u. 22. Zwei Reliefs auf römischen Grabsteinen, abgeb. in Boissard, Antiquitates Romanae Pars VI. Tab. 78. u. 81. In beiden Monumenten sehen wir das von der Schlange umringelte Kind sterbend, während Hypsipyle, welche die Hydria hingeworfen hat, nebst einem der argivischen Helden entsetzt vor dem Anblick entflieht. Als Grabesbild erscheint diese Darstellung höchst sinnig, wenn wir bedenken, dass an Opheltes Tod, dem als Archemoros die argivischen Helden die nemeischen Spiele einsetzten, sich heroische, historisch dauernde [14]) Ehre knüpft.

Durch hohen Kunstwerth ausgezeichnet reiht sich diesem Monumente als

Nro. 23. Das Relief aus Palazzo Spada (Taf. III. Nro. 10.) an, abgeb. bei Braun, Zwölf Reliefe aus Palazzo Spada cet. Taf. 6. [15])

13) Oder scheint dies nur so in der sehr geringen Abbildung? und ist das Gemälde vielleicht verletzt? Wenn dem nicht so ist, so muss die Composition sinnlos genannt werden, da einerseits heilige, gottgesandte Monstra, wie die Laokoonschlangen, Aen. II. 212. ff., wohl tödten, aber nicht das Opfer als Beute verschlingen, und da andererseits an die Bestattung der Leiche des Archemoros sich so Vieles, so Hochwichtiges anknüpft. — *14)* Vergl. Pausan. II. 15. 2., 3., Stat. V. 536. f.; Argum. Pind. Nem. 4. 5. Noch heute geben das Grab des Opheltes und der Zeustempel in Nemea in mächtigen Trümmern Zeugniss von der Ehre des Knaben, vgl. Gerhard, Archemoros a. a. O. p. 256. — *15)* Früher durchaus mangelhaft abgebildet in Winckelmann's Monumenti inediti Nro. 83., welcher die Scene auf Kadmos bezog, und in der Gal. myth. 139. 511. — Vergl. Gerhard, Archemoros a. a. O. S. 257, Note 5. und Visconti, Pio Clem. I. 29.

Der Knabe, aus dessen geöffnetem Munde der Todesschrei so eben hervorbrach, während der „purpurne Tod“ die Augen bereits geschlossen hat, ist von der gewaltigen Schlange mehrfach umringelt, welche den Kopf den angreifenden Helden entgegenhebt. Beide bekämpfen das Thier mit dem Speere, und diese Gleichheit der Handlung macht die Namengebung unmöglich und müssig. Hinter dem einen Helden erscheint mit der Geberde der Verzweiflung Hypsipyle, welche die Hydria zu Boden hat fallen lassen, in einer nicht ganz klar gedachten oder mangelhaft ausgeführten Stellung, den Oberkörper ganz der Scene zugewandt, dennoch, wie die Biegung des Beines, die Stellung des Fusses und die flatternden Falten ihres langen Gewandes bezeugen, heftigen Schrittes hinwegeilend. Der Thalkessel von Nemea hat seine Versinnlichung in den Felsenpartien des Mittel- und Hintergrundes erhalten, wenn nicht die Felsen im Mittelgrunde die Wohnung der Schlange andeuten sollen, von der im fragm. 6. von Eurip. Hypsipyle der Ausdruck *δωδεκαμήχανον ἄντρον* gebraucht wird [16]), während der Eppich, auf dem Opheltes verblutete, und welcher als Siegerkranz die Schläfen nemeischer Kämpfer umgab [17]), nicht angedeutet ist. Ob ein vertrockneter Baum im Hintergrunde im Verein mit dem Mangel an Vegetation des Vordergrundes die von Dionysos verhängte Dürre andeuten soll, ist zweifelhaft durch den grünenden Ast, welcher das Dach des Zeustempels auf der Höhe beschattet, und der einem Eichbaum anzugehören scheint, also vielleicht den heiligen Hain des Zeus andeutet, der von der Verdorrung ausgeschlossen sein mag.

Wenn schon in diesem Relief wie in den vorhergehenden mehre der Hauptmomente der inhaltreichen Sage sinnig zusammengefasst sind, so tritt uns die Erzählung noch bedeutsamer dargestellt in den beiden folgenden Vasenbildern ent-

16) Ueber die Lesart *ἄστρον* bei Suid. v. *δωδεκαμ.* vergl. Welckers griech. Tragödien II. S. 557. Note 1. — *17)* Interpp. Hygin. fab. 74.

gegen, die recht geeignet sind, um die mythologische Wichtigkeit der Vasenmalereien in helles Licht zu setzen.

Nro. 21. Grosse ruveser Amphora mit Voluten, im Besitze des Hrn. Baron Alfr. v. Lotzbeck (Taf. IV. Nro. 2.) abgeb. in Braun's Zwölf Reliefen als Vignette 1. zu Nro. 6. [18]). In waldiger und felsiger Gegend liegt in der Mitte des Vordergrundes, todt auf seine Chlamys hingesunken, Opheltes in jünglinghafter Grösse und Ausbildung [19]). Sein Todeschrei mag Hypsipyle und die argivischen Helden herbeigerufen haben, jene eilt mit verzweifelnder Geberde zu dem vernachlässigten Pflegling, diese bekämpfen den Drachen, welcher sein Opfer verlassen hat, und in der Nähe eines Steinhaufens [20]), in der zweiten Reihe des Bildes um einen Palmbaum geringelt, gegen die angreifenden Helden sich emporbäumt. Dieser sind drei, von denen wir zwei nach Statius benennen können, Hippomedon nämlich denjenigen, welcher mit dem Steinwurf das Thier zu tödten bemüht ist (Stat. V. 558.), und Kapaneus den anderen, der mit wohlgezieltem Lanzenstoss den Hals der Schlange durchbohren wird (Stat. ibid. 565. ff.), während ich den dritten, der von vorn mit dem Schwerdt angreift, Tydeus zu benennen vorschlage, der zu den verwegensten und kühnsten der sieben Helden gehört, ein würdiger Genoss des Kapaneus, hier noch ganz besonders durch den Gegensatz zu Amphiaraos motivirt.

Dem Amphiaraos ist ohne allen Zweifel in dem vierten Helden hinter dem mit dem Schwerdte kämpfenden zu erkennen. Er enthält sich der Theilnahme an der Erlegung der Schlange, ruhig hat er den Schild neben sich niedergesetzt und hält in derselben Hand den Speer, während er die

18) Ferner im Bulletino Napoletano II. pl. 5. Vgl. S. 90. f. und die Zusätze ibid. III. S. 60. f. und Arch. Zeitung II. S. 378. Rv. Orestes Qualen und der Gigantenkampf. An den untergeordneten Stellen ist die Vase mit bedeutsamen Epheublättern verziert. — 19) Vgl. oben S. 108. Note 8 u. 9. und Minervini im Bull. Nap. a. a. O. — 20) Vielleicht auch in ihm eine Andeutung der Drachenhöhle.

andere Hand redend und warnend erhoben hat. Denn des Sehers ahnungsvolles Gemüth schaut tiefer in den gottgefügten Zusammenhang der Begebenheit. Er erkennt im Opheltes den Archemoros [21]), das Vorbild des unglücklichen Ausganges des thebischen Krieges. — Eine sehr interessante und bedeutende Erweiterung der Scene ist in der weiblichen Figur gegeben, welche in reicher Gewandung, eine Opferschale haltend, ruhig aber aufmerksam rechts im Vordergrunde erscheint, entsprecheud der verzweifelnden Hypsipyle links im Bilde, zu der sie einen schönen Gegensatz darstellt. Es ist die Nymphe Nemea, welche, mit Namensbeischrift, auch auf der demnächst zu betrachtenden Vase von Neapel erscheint. So wie auf Hypsipyle's Haupt durch Archemoros Tod Unheil hereinbricht, das nur durch Amphiaraos abgewendet wird, so fliesst Glanz auf Nemea aus den Spielen, die zu Archemoros Ehre und Andenken eingesetzt werden. — Ueber Einzelheiten unseres Bildes noch kurz Folgendes. Links oben erscheint ein Stern, welchen Braun als Sirius erklärt, eine Anspielung auf die Dürre. Der ihm rechts im Bilde entsprechende Gegenstand ist undeutlich; Braun und Minervini (Bull. Nap. a. a. O.) erkennen die Sonne (?); das Kästchen hinter Hypsipyle deutet letzterer auf Todtenopfer, nebenher auf die Lade, in welcher Hypsipyle beim lemnischen Männermord ihren Vater Thoas verborgen hatte [22]). Das Gewächs unter Archemoros erklärt derselbe, wohl unrichtig, für Eppich [23]).

Der Verfolg der Begebenheiten nach Opheltes Tode wird uns verschieden berichtet, und hat in der bildenden Kunst demgemäss verschiedene Darstellungen gefunden.

21) Apollod. III. 6. 4.; Argum. 1., 3. Pind. Nem.; Stat. Theb. IV. 718 ff. V. 738. f.; et puer, heu nostri signatus nomine fati Archemorus; cuncta haec superum demissa suprema mente fluunt cet. — *22)* Die Anspielung liegt doch ein wenig weit. — *23)* Hinter Nemea soll nach dem Bull. Nap. a. a. O. eine Andeutung des Mondes sich finden, welche auf Nemea's Abstammung von Selene bezogen wird, ich vermag sie nicht zu entdecken.

Nach einer Version giebt der Zorn der Eltern Anlass zu offenen Feindseligkeiten zwischen Lykurgos und Tydeus[24]), indem Lykurgos an Hypsipyle Rache nehmen will. Durch Amphiaraos und Adrastos Einschreiten wird die Sache beigelegt. Dies war

Nro. 25. am amykläischen Throne dargestellt, wie Pausanias III. 18. 7. berichtet: „Adrastos und Amphiaraos hemmen Tydeus und Lykurgos, Pronax Sohn im Kampfe" [25]).

Eine andere Version [26]) erzählt, dass Hypsipyle von Eurydike eingekerkert, von ihren Söhnen Thoas und Euneos aber, denen Amphiaraos das Gefängniss der Mutter zeigt, befreit wird. Im ganzen Umfange ist diese Erzählung nicht bildlich dargestellt, wohl aber haben wir Denkmäler, welche uns Hypsipyle vor Eurydike flehend, und welche die Versöhnungsversuche des Amphiaraos und die Lösung der Begebenheiten durch der Götter Rathschluss und Willen zeigen. Das bedeutendste dieser Denkmäler ist:

Nro. 26. Die grosse ruveser Amphora mit Maskenhenkeln (Taf. III. Nro. 3.), gezeichnet nach Gerhard, Archemoros und die Hesperiden Taf. 1. [27])

Das Vasengemälde zerfällt in drei Reihen, welche je-

24) So wird unbedingt bei Pausan. III. 18. 7. zu lesen sein, vergl. Welcker, Ep. Cycl. II. 351. und Gerhard, Archemoros a. a. O. S. 257. Note 7. Vergl. Stat. S. 660 ff. und Jahn, Arch. Aufss. S. 158., welcher mit gutem Recht den Irrthum bei Pausanias aus einer mangelhaften Stellung der Namensbeischriften am Thron von Amyklai wie in so manchen Vasenbildern (und z. B. dem Scarabäus Taf. III. Nro. 2.) ableitet. — *25)* Ueber die Scene selbst und ihre angegebene Veranlassung kann kein Zweifel bestehen; in den ersten thebischen Krieg versetzt die Sache Heyne, Antiquar. Aufss. I. S. 40. und bestimmter in die alte Thebais Welcker, Ep. Cycl. II. 351. — *26)* Argum. 2. Pind. Nem. p. 424. (B.). — *27)* Zuerst bekannt gemacht von Gerhard im Bulletino v. 1834. S. 165. und im arch. Intelligenzblatt dess. Jahres S. 51.; sodann besprochen von Braun im Bullet. v. 1835. S. 193 ff. und im arch. Intell. Bl. dess. Jahres S. 14 f.; ferner von Gerhard in den Nouv. Annales de la section française I. S. 352 ff.; abgeb. daselbst in den Monumens inédits tab. V. —

doch im engsten geistigen Zusammenhange stehen. In der Mitte des Gemäldes nimmt den Hauptplatz das durch eine Säulenhalle angedeutete Königshaus des Lykurgos ein; vier übermässig schlanke, jonische Säulen tragen das sichtbare Gebälk, an dem, wie mehrfach, Räder und Stierschädel nebst Hirschgeweihen aufgehängt sind, und welches von einem flachen Giebel gekrönt wird. In der Mitte der Halle steht in königlicher Kleidung und mit trauernder Geberde Eurydike (*ΕΥΡΥΔΙΚΗ*) die unglückliche Mutter, die so eben die Trauerkunde von ihres Kindes Tod erhalten hat. Zu ihr redet einerseits Hypsipyle (*ΗΥΨΙΠΥΛΗ*), welche, in demüthiger Stellung und ihre Rede mit lebhaften Gesten begleitend, ihre Vertheidigung zu führen und Gnade zu erflehen bemüht ist, während andererseits Amphiaraos (*ΑΜΦΙΑΡΑΟΣ*) in voller Rüstung, und zum Zeichen feierlicher Versicherung die Hand mit zwei ausgestreckten Fingern erhebend [28]), Hypsipyles Vertheidigung führt, und der Königin Trost zuspricht etwa mit den schönen Worten des Euripides [29]):

Ἔφυ μὲν οὐδεὶς ὅστις οὐ πονεῖ βροτῶν κ. τ. λ.

Zu beiden Seiten der Halle erscheinen je zwei bedeutsame Nebenpersonen, bedeutsam sowohl für die vollständige Darstellung der Begebenheit als für die poëtische Quelle unseres Bildwerkes. Nicht ohne Absicht habe ich an Euripides erinnert, seine Hypsipyle erscheint, wenn nicht alle Ueberlegungen täuschen, als die vollständige und directe Grundlage unseres Vasenbildes [30]). Links von der Halle sind die bei-

28) Aehnlich derselbe auf dem Vasenbild Nro. 24; ähnlich auf unserer Vase Zeus, Kapaneus und Euneos; die Geberde kehrt noch mehrfach wieder, vergl. Gerhard Archemoros S. 263. mit Note 1 u. 3. — *29)* Hypsip. fragm. 7. (Bothe). — *30)* Vergl. Welcker's Griech. Trag. II. S. 554 ff. Aus der Dichtung des Euripides, welche nach Welcker's durchaus begründeter Annahme, die Wendung im Schicksale Hypsipyle's, die ausser dem angef. Schol. Pind. nur der nach der Tragödie berichtende Hygin. fab. 74. kurz berührt, mit dem Tode des Archemoros verknüpfte, motivirt sich in unserem Vasenbild die Anwesenheit der Söhne der Hypsipyle; aus ihr Dionysos Antheil an der Handlung; aus ihr, wenn ich

den Söhne der Hypsipyle Thoas und Euneos [31]) gemalt, deren einer, Euneos (*ΕΥΝΕΩΣ*) mit Beischrift versehen ist; sie kommen in dem Augenblicke gen Nemea, wo ihre Mutter das schwere Unglück trifft, aus welchem sie dieselbe befreien und nach Lemnos zurückführen. Rechts sind zwei der sieben Helden als Begleiter des Amphiaraos dargestellt, welche uns die Beischriften als Parthenopaios (*ΠΑΡΘΕΝΟΠ(α)ΙΟΣ*) und Kapaneus (*ΚΑΠΑΝΕΥΣ*) kennen lehren. Der Zweck ihrer Anwesenheit ist wohl am einfachsten durch Unterstützung der Rede des Amphiaraos zu motiviren, welche nöthigenfalls thatsächlich werden würde. — Im innigsten Zusammenhange mit der Mittelscene stehen die Personen der untersten und die Götter der obersten Reihe, die glückliche Entwickelung der traurigen Begebenheit ist in ihnen dargestellt. Auf feierlichem Paradebett, unter dem ein Krug zur üblichen Reinigung der Leiche steht, liegt unten Archemoros Leiche (*ΑΡΧΕΜΟΡΟΣ*) in reiferer Bildung, als sie in den literarischen Ueberlieferungen erwähnt wird (Note 8 u 9.). Um ihn sind mehre Personen sorgsam beschäftigt; zunächst eine verschleierte Frau, welche dem Knaben einen Myrthenkranz [32]) auf's Haupt zu setzen im Begriff ist. In dieser Person Hypsipyle abermals zu erkennen liegt nahe [33]). Von beiden Sei-

nicht ganz irre, die Weglassung des Lykurgos, der in der Tragödie nicht aufgetreten sein wird; aus ihr ebenfalls die feierliche Prothesis der Leiche des Archemoros als Andeutung der einzusetzenden Todtenfeier in den nemeischen Spielen, welche selbst auf der Bühne nicht dargestellt werden konnten; aus ihr der mit Namensbeischrift dargestellte Pädagog (Welcker a. a. O. S. 559); aus ihr mag auch die königliche Halle in der Mitte unseres Bildes herstammen. Dass die Söhne der Hypsipyle das euripideische Erkennungszeichen des goldenen Rebzweiges (Anthol. XIII. p. 630, vergl. Welcker a. a. O., Gerhard, Archemoros S. 262) in unserem Vasenbilde nicht haben, wird um so weniger stören, als Dionysos sichtliche Anwesenheit vollen Ersatz bietet. — *31)* Hygin. fab. 15. setzt für Thoas, den gewöhnlichen Namen, Deiphilos, Apollodor hat I. 9. 17. Nebrophonos. — *32)* χλῶνα μυρσίνης Eurip. Electra 324; einen Eppichkranz dargestellt zu erwarten liegt allerdings nahe. — *33)* Die Scenenabfolge

ten nahen verschiedene Personen dem Paradebette. Zu häupten desselben steht eine Dienerin, die mit aufgespanntem Sonnenschirm die heissen Strahlen der Sonne abhält, zu füssen des Lagers ist zunächst der Pädagog (*ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ*) gemalt, der eine Leier zur Andeutung des früheren musischen Unterrichts hält, und dessen langer Krummstab auf Ueberwachung palästrischer Uebungen hindeuten mag. Ihm zunächst treten zwei Diener heran, deren erster auf einem Tischchen mit Thierklauen an den Füssen eine Anzahl schwarzbebänderter Gefässe herbeiträgt, Geräthe der Choën, wie ich glaube, während er in der Hand ein Beutelchen hält, welches den Obolos, die Mitgift der Todten und sonstige Gegenstände enthalten mag, welche in's Grab mitgegeben wurden. Der zweite Diener trägt auf ähnlichem Tischchen Geräthe herbei, die mehr dem Gebrauche des Lebens anzugehören scheinen, und, wie die schlanke Amphora zwischen beiden Dienern, bestimmt sein mögen, dem Todten in's Grab zu folgen [34]). — Die beiden von links her zum Lager tretende Personen sind, als moderne Ergänzungen, für uns gleichgiltig. Die ganze untere Reihe mit ihrer feierlichen Besorgung der Leiche des Knaben aber deutet die Lösung des Knotens, den Erfolg des Amphiaraos an, und enthält eine Hinweisung auf die folgenden Leichenspiele, welche die volle Entsühnung und Versöhnung der verletzten Menschen und Götter bringen werden.

Zu dieser Lösung des Knotens, zu diesem Erfolge aber wirken die in der obersten Reihe erscheinenden Götter mit, die also im engsten Zusammenhang mit der mittleren Scene und den handelnden Personen stehen. Links auf der Seite der Hypsipyle und der Ihrigen ist Dionysos (*ΔΙΟΝΥΣΟΣ*) gemalt,

der Tragödie ist zusammengerückt, dass nicht die argivischen Helden die Leichenfeier besorgen (*τὸν παῖδα θάπτουσιν* Apollod.), sondern Hypsipyle dürfte ebenfalls direct aus der Tragödie sein; die Entsühnung liegt darin ausgesprochen. — *34)* Ich muss für weiteres Detail auf Gerhard's vortreffliche Erklärung verweisen.

dem ein Satyr [35]) in flache Schale den Trank eingiesst; er hält die Leier, als versöhnender Gott, als ein sangreicher, den Harmonien gewogener Dionysos Melpomenos [36]), der aber hier als Schutzgott der Hypsipyle und ihres Geschlechtes anwesend ist [37]), wie er bei Euripides, gewiss in gleicher Beziehung, als Prolog auftrat [38]). Auf der anderen Seite sehen wir auf kaum angedeuteter Felsenspitze Zeus (*ZETΣ*) in seiner gewöhnlichen Tracht [39]), jedoch beschuht, das Adlerscepter in der Rechten haltend, während der Blitzstrahl an den Felsen gelehnt ist. Mit zu feierlicher Rede erhobener Hand (Note 27) redet er zu der tiefer sitzenden Nymphe Nemea (*NEMEA*), welche offenbar als Flehende ihm genaht ist, den Fluch abzuwenden, der durch Archemoros Tod ihren Boden, oder [40]) ihren Sohn betroffen hat. Zeus aber gewährt der Nymphe Flehen, und indem er die Einsetzung der nemeischen Spiele ihr verkündet, zeigt er auch seinerseits sich als versöhnt, er der ebenfalls durch

35) In den oberen Theilen restaurirt. Die Frage, ob die auf der französischen Abbildung (Mon. dell' Inst. sect. franc. I. V.) als antik angegebenen, ungewöhnlichen Hörnerspitzen dieses Satyrn wirklich alt sind (Gerhard a. a. O. S. 261. Note 1.) ist meines Wissens noch nicht beantwortet. Hörnchen hat übrigens auch der junge Satyr oben Tafel I. Nro. 2. — *36)* Pausan. I. 2. 4.; 31. 3. Vergl. Gerhard a. a. O. S. 260 mit Note 2. u. 3. Auch mit den Musen verbunden Strab. p. 468, Diod. IV. 4.; wie auch Apollon Dionysodotos bekannt ist. — *37)* Vergl. Hom. Il. XIV. 230.; Stat. Theb. IV. 771., V. 266. 712.; Schol. Apollon. Argon. III. 997. Die enge Verbindung des Geschlechts der Hypsipyle mit Dionysos wird auch aus dem, vielleicht aus Euripides entlehnten, Rebzweige klar, welcher den Söhnen der Hypsipyle als Erkennungszeichen der Mutter dient, Anthol. XIII. p. 630 (Jacobs), und der hier Dionysos überschattet. Die angeführte Motivirung der Anwesenheit des Dionysos in unserem Vasengemälde, die zugleich ihn auf's Engste mit der Handlung, namentlich mit Hypsipyle's Schicksal in Bezug bringt, scheint mir die einfachste und klarste. Andere Motivirungen führt Gerhard, Archemoros a. a. O. S. 261 an. — *38)* Eurip. Hypsip. fragm. 1. Vergl. Welcker, Griech. Tragg. II. 556 f. — *39)* Das Himation um die unteren Theile des Körpers geschlagen, während der Oberkörper nackt bleibt; siehe Müller's Handbuch §. 350. 1. — *40)* Nach Aischylos im Argum. 3. Pind. Nem. p. 425 (B.)

Tödtung der Schlange (Note 10) und das Leid, das seinen Priester Lykurgos traf, verletzt war. Wie aber Dionysos zu Hypsipyle's Schicksal, so steht Zeus zu dem der argivischen Helden, namentlich des Amphiaraos, so steht Nemea, die auch in dem Vasenbilde oben Nro. 24. in ähnlicher Beziehung auftrat, speciell zu Archemoros in engster Beziehung. Und das mag ebenfalls aus der Tragödie sein, die füglich durch eine Theophanie geschlossen und gelöst worden sein mag.

Dies der überreiche Inhalt des vorzüglichen Vasenbildes, das ich, meinem Zwecke gemäss, nur in gedrängter Kürze beschreiben konnte. So sehr wie irgendwo, haben wir in ihm ein glänzendes Beispiel der Darstellung eines Tragödienstoffes durch die bildende Kunst, eines Mythus, der durch die Tragödie in vielen Beziehungen von sonstiger Ueberlieferung abweichend dargestellt, durch die eigene Sprache der bildenden Kunst in seinen Hauptmomenten reproducirt, seinem ganzen geistigen Zusammenhange nach uns vorgeführt wird. —

Aus anderen Quellen mögen die folgenden Bildwerke entsprungen sein, die mit Wahrscheinlichkeit ebenfalls auf Hypsipyle's Vertheidigung oder Gnadeflehen gedeutet werden. Zunächst:

Nro. 27. eine grosse apulische Amphora in Neapel (Taf. IV. Nro. 4.) abgeb. in Gerhard's Apulischen Vasenbildern Taf. E. 10. [41])

Vor der auf einem Sessel mit verzierten Füssen sitzenden Königin, steht Hypsipyle, durch Kahlheit des verschleierten Hauptes als alternde Amme bezeichnet. Sie sucht ihre Rechtfertigung vor Eurydike zu führen, in deren Mienen und Geberde sich nur Trauer, nicht Zorn ausspricht. Unmittelbar hinter ihr, der anderen Seite zugewandt steht Lykurgos, dessen reichfaltige, mit breitem Gurt zusammengehaltene Bekleidung die priesterliche Tracht vergegenwärtigt,

41) Vergl. Gerhard, Archemoros a. a. O. S. 257. Note 8.

und der als König von Nemea das einfache Scepter hält. Er scheint gelassen mit Amphiaraos oder vielleicht Adrastos zu unterhandeln, der von zwei jüngeren Gefährten, Kapaneus und Parthenopaios, nach der vorigen Vase, begleitet, ihm von rechts her entgegen tritt [42]). Die Stimmung des Bildes ist eine auffallend friedliche, fern von der Lebendigkeit und Leidenschaft des vorigen Monuments. Wer mag sagen, ob dies auf eine bestimmte Darstellung in der Poësie oder auf mangelhaftere Auffassung des Vasenmalers zurückzuführen ist? (Vgl. Note 42.) Die Sterne im oberen Theil des Bildes, die aufgehängte Tänie, die Pflanze zwischen Lykurgos und Amphiaraos halte ich für decorativ [43]).

Hypsipyle unter den argivischen Helden finden wir noch auf dem römischen Relief in Villa Panfili, welches ich weiter unten beleuchten werde.

42) Gerhard, der, Archemoros a. a. O. die Personen ebenso wie ich benennt, hat in den apul. Vasenbildern die Namen Lykurgos und Amphiaraos vertauscht. Es ist wahr, die Geberden beider Personen befürworten diese Ansicht, denn der von mir Lykurgos genannte ist offenbar der Redende, und der Amphiaraos wiederholt die Geberde der trauernden Königin so, dass an die Zusammengehörigkeit beider Personen zu denken sehr nahe liegt. Aber die Anordnung der Composition spricht doch noch stärker gegen diese Annahme; wie sollte Amphiaraos so nahe zu Eurydike, wie Lykurgos zwischen die argivischen Helden kommen? Auch das Costum der drei von rechts her kommenden Personen spricht für meine Annahme, dasselbe ist bei allen dreien wesentlich dasselbe, nur dass der ältere Mann sich mehr verhüllt hat. Das Costum meines Lykurgos aber ist ein unterscheidend anderes. Auf die Geberden mögte ich kein entscheidendes Gewicht legen; Lykurgos redet zu den argivischen Helden; wohl, wir kennen die Poësie nicht, aus der dies Bild stammt, und können nicht sagen, welche Verhandlungen dort etwa über die Sühnung von Opheltes Tod und die Einsetzung der Spiele geführt wurden. Ob vielleicht Zeus durch den Mund seines Priesters seinen Rathschluss in diesem Betreff kund that? — *43)* Obgleich ähnliche Gegenstände oft mehr als decorativ sind. Der Gegenstand zwischen Amphiaraos und Kapaneus ist zu undeutlich, um ihn bestimmt für einen niedergesetzten Helm anzusprechen.

Auch die etruskische Kunst scheint Hypsipyle vor Lykurgos dargestellt zu haben; wir finden:

Nro. 27.a. eine Aschenkiste (Taf. V. Nro. 1.), abgeb. bei Inghirami Monumenti Etruschi Ser. I. tomo II. tav. 80.[44]) Unzweifelhaft ist die Erklärung keineswegs, welche hier Hypsipyle vor Lykurgos auf den Knien flehend erkennt, umgeben von den hauptsächlichen argivischen Führern, welche zu ihrer Vertheidigung selbst nöthigenfalls mit Waffengewalt einzutreten bereit sind [45]).

Im weiteren Verfolg der Begebenheiten, welche die Thebais enthielt, fügt sich den beiden zuletzt besprochenen festen Gruppen von Bildwerken zunächst eine Zahl von Monumenten an, welche sich nicht eben so zu einem Kreise zusammenfügen, sondern, kleinere Gruppen bildend, die hervorleuchtend wichtigen Begebenheiten des Kampfes gegen Theben und der Niederlage des Argiverheeres vergegenwärtigen. Ich habe diese Bildwerke als

44) Inghirami führt a. a. O. p. 660 eine Erklärung in unserem Sinne von Ormanni an, der er p. 661. eine noch weniger wahrscheinliche von Lanzi beifügt, welcher Andromache vor Peleus Gnade flehend nach Eurip. Androm. S. 570 ff. erkennen will. — *45)* Ich habe das Monument abbilden lassen, um dem Leser einmal ein Beispiel solcher etruskischen Aschenkistenreliefs von zweifelhafter Deutung zu geben, welche trotzdem vielfach ohne allen Zweifel wiederholt werden, wie in unserem Falle von Müller, Handbuch §. 412. 3. „Hypsipyle den Lykurg flehend". — Der mit dem Pferde am rechten Ende stehende Mann, dem ein gleicher links entsprochen haben wird, an dem Inghirami besonderen Anstoss nimmt, dürfte die Deutung am wenigsten hindern, da solche, für uns nicht speciell motivirbare Zusatzpersonen zu den häufigsten Vorkommnissen auf etrusk. Aschenkisten gehören; und hier könnte man obendrein an Hippomedon, dem das Pferd als Namensanspielung beigegeben wäre, und an Parthenopaios denken, den Stat. Theb. V. 555 Arcas eques nennt.

IV. Gruppe: Kampf um Theben und Niederlage des Argiverheeres

bezeichnet, welche wieder in folgende Theile zerfällt:

1. Tydeus und Ismene [1].

Tydeus tödtet Ismene am Brunnen, als sie, nach Sitte der Königstöchter der heroischen Zeit [2], Wasser zu holen vor die Stadt gekommen war. Der Quell wird nach ihr Ismene genannt. Diese Erzählung und zwar als eine charakteristische für den grimmen Tydeus, gehört wohl unbedenklich in das Epos [3]. Die Bildwerke zu diesem Gegenstand sind keineswegs unzweifelhaft, und es ist nicht leicht sie von denjenigen zu unterscheiden, welche Achilleus im Hinterhalt gegen Troilos und Polyxena darstellen, da auf mehren der letzteren Troilos weggelassen ist [4]. Zu den am wenigsten zweifelhaften Monumenten gehört:

Nro. 28. eine archaische Amphora (Taf. III. Nro. 12.), abgeb. bei Millingen, Peintures de Vases de diverses collections pl. 22. [5])

1) Die wichtige, zwischen dem nemeischen Abenteuer und dem Kampfe vor Theben liegende Sendung des Tydeus zu den Kadmeionen (Il. IV. 382., V. 800., X. 284.), so bedeutend sie im alten Epos gewesen sein muss (Welcker, Ep. Cycl. II. 353 ff.), scheint keine Kunstdarstellungen erzeugt zu haben, wenigstens keine charakteristischen. — *2)* Vergl. Welcker, Ep. Cycl. II. 357. Note 84. — *3)* So auch Welcker, Ep. Cycl. a. a. O.; anders in der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft von 1850. Nro. 5. S. 36, wo derselbe auf den doppelten Zusatz des Minnermos (Arist. Gramm. Arg. Soph. Antig.), Ismene sei, verkehrend mit (dem argivischen Seher) Theoklymenos, von Tydeus auf Athenes Befehl getödtet worden, einen Zusatz der bei Pherecyd. im Schol. zu Eurip. Phoen. 53. (fragm. 52 Sturz.) fehlt, für das Epos mehr Gewicht legt, als ich thun mögte. — *4)* Vergl. Welcker, Zeitschr. für A. W. a. a. O. Nro. 5. S. 33 ff., auch Annali 1850. S. 75 ff., Millingen glaubt (Vases de div. coll. zu 22.) die Scene öfter zu erkennen, als wir dies thun dürfen. — *5)* Und wieder in Gerhard's Etrusk. und Campan. Vasenbb. Taf. E. Nro. 11. Vgl.

Ismene im gestickten Gewande steht am Brunnen, den einen Fuss auf den Rand desselben gesetzt, neben ihr die Hydria, einen Gefässdeckel erhebt sie in der Hand. Hinter ihr Tydeus; auch er in gesticktem Gewande, im Hinterhalte der um den Brunnen wuchernden Gebüsche, welche angedeutet sind, lauernd mit vorgestrecktem Doppelspeer, bereit aufzuspringen und die von der Flucht abgeschnittene Jungfrau zu tödten.

Vielleicht und meiner Ansicht nach sogar wahrscheinlich gehören hieher noch die folgenden Vasenbilder [6]).

Nro. 29. Lekythos aus Syrakus in Carlsruhe, abgeb. bei Creutzer, Zur Gallerie alter Dramatiker Taf. IX. [7]) Aus dem am Felsen angebrachten Löwenrachen fliesst Wasser

Welcker, in der Ztschr für A. W. a. a. O. S. 35 und Annali a. a. O. S. 78. — *6)* Welcker bezieht dieselben im angef. Aufsatze über Troilos (Zeitschrift für A. W. 1850 und Annali a. a. O.) auf Achilleus und Polyxena. Aber ich kann die Sache nicht für ausgemacht halten. In der troischen Begebenheit ist Troilos Verfolgung und Tod die Hauptsache, alle Monumente, welche Polyxena mit Beischrift zeigen, stellen zugleich Troilos dar, Troilos und Polyxena's Verfolgung werden durch sie zusammengefasst, gleichzeitig gesetzt, so dass Troilos Weglassung mir bedenklich scheint. In der thebischen Geschichte ist aber von Ismene allein die Rede, hier ist die Beschränkung der Scene auf die Jungfrau und den Helden im Hinterhalt grade das Charakteristische. Nun hat freilich eine Vase (Dubois Maisonneuve, Introduction pl. 51. 3.) bei dem Helden die Beischrift *ΛΓΣΛΗΛ* worin Welcker S. 34. Nro. 6. ein verschriebenes *ΣΥΞΛΙΧΛ* erkennt; doch scheint mir das nicht gewiss und das Vorkommniss nicht bindend. Damit bin ich jedoch weit entfernt, der Ansicht Welcker's gradezu entgegen zu treten; ich weiss Gerhard's Ausspruch (Etrusk. und Campan. Vasenbilder S. 23.) über die verhältnissmässige Seltenheit der Darstellung thebischer Mythen auf alten Vasen, den Welcker ebenfalls S. 36. geltend macht, vollkommen zu würdigen, bin auch weit entfernt für eine streitige Gruppe von Bildwerken die thebische Bedeutung in Anspruch zu nehmen. Auch handelt es sich hier nur um ein paar armselige, nicht charakteristische Vasenbilder, über deren Deutung ich nur nach dem oben (S. 100) ausgesprochenen Grundsatz den Zweifel nicht aufgeben mögte. — *7)* Auch bei Gerhard, Etr. und Campan. Vasenbb. Taf. E. 16. Vergl. Welcker a. a. O. S. 33. Nro. 5.

in eine Hydria, welche von einer Jungfrau gehalten wird, die zugleich die Hand auf den Felsen stützt. Hinter diesem zunächst ein Baum [8]), welcher dem mit vorgehaltenen Speeren lauernden Helden, der hier nicht hinter dem Mädchen, sondern ihr gegenüber gemalt ist, als Versteck dient. Auf dem Felsen ein undeutlicher Gegenstand, wohl ein halb erloschener Vogel, ein Rabe, in Bezug auf Apollon, der als Ismenios sein Heiligthum vor der Stadt Theben hatte. — Ferner:

Nro. 30. Vase bei Tischbein, Vases d'Hamilton IV. 58. [9]) Im Wesentlichen der vorigen Nummer ähnlich, nur ist der Baum durch Gebüsch, wie in Nro. 28. ersetzt, der Rabe auf dem Felsen ist deutlich, und ihm wird von dem Mädchen ein Kranz entgegen gehalten [10]).

8) Welcker nennt ihn eine „Velonaeiche, wie sie am Ida herrschend sind"; ein Argument mehr für Troia als Scene. Aber ob die Species wirklich erkennbar ist? Bei den meisten auf Vasen dargestellten Pflanzen dürfte das gradezu unmöglich sein. Vergl. auch Welcker, Alte Denkmäler III. S. 18. — 9) Auch bei Gerhard a. a. O. Taf. E. 9. Welcker a. a. O. S. 34. Nro. 7. — 10) Welcker giebt eine ganz andere Erklärung; er erkennt in der Jungfrau Athene, welche in Bezug auf den künftigen Sieg des Achilleus über Troilos, proleptisch (wie mehrfach auf Vasen vgl. Welcker, Alte Denkm. III. 196, Note 361, 366 u. sonst) dem Helden den Kranz biete. Ich kann mich von der Richtigkeit dieser Deutung nicht überzeugen; die zum Volllaufen unter den Wasserstrahl gestellte Hydria ohne Schöpferin, Athene an ihrer Stelle, welche von dieser Seite her dem im Hinterhalt lauernden Helden den Kranz reicht, die Identität der Composition mit anderen, ganz anderer Bedeutung, nur durch den Kranz verschieden motivirt, das Alles macht die Sache sehr zweifelhaft. Der Rabe des Apollon glaube ich, bietet weniger Schwierigkeit; auch in Theben waltet Apollon Ismenios, wie in Troia A. Thymbraios; und der Kranz, wie, wenn durch diesen, welchen Ismene dem sie warnenden apollinischen Vogel darreicht, ein Bezug der Jungfrau zum Ismenios, wie er in ihrem Namen liegt, angedeutet wäre? ein Bezug der vielleicht anders ausgedrückt in dem sich wiederfindet, was Mimnermos von Ismene's Verkehr mit dem Seher Theoklymenos berichtet (Note 3.) Vor Thebens Thoren liegt Apollon Ismenios Heiligthum und werden ihm die Daphnephorien gefeiert (Paus. II. 10. 4., IV. 27. 4. u. sonst. vergl. Müller's

Wenden wir uns von diesen unsicheren Denkmälern des Vorspiels des grossen Kampfes um Theben zu diesem selbst, aus welchem, abgesehen von der reichen Gruppe der Monumente des Bruderkampfes, namentlich Kapaneus und Tydeus Schicksale mehrfach dargestellt hervortreten.

2. Der Kampf gegen Thebens Mauern

in zusammenfassenden Bildwerken ist im Gebiete der griechischen und römischen Kunst nicht nachweisbar, nur einige etruskische Aschenkisten stellen mehr oder weniger deutlich denselben dar. Zu diesen gehört zunächst:

Nro. 31. eine Aschenkiste im öffentl. Museum zu Volterra, (Taf. V. Nro. 2.) abgeb. bei Inghirami, Mon. Etruschi Ser. I. Tom. II. tav. 87. [11]) Vor den Mauern, die nebst einem Stadtthor die ganze Breite des Monumentes einnehmen, verschiedene Kämpfergruppen, die wir unbenannt lassen. Vor dem Thor aber stürzt von zerbrochener Leiter der riesige Kapaneus, den Zeus hinabwirft, häuptlings zu Boden, wodurch die Scene bezeichnet wird. — Durch ein ähnliches einzelnes Indicium scheinen

Nro. 32 und 33. Zwei ähnliche Aschenkisten, abgeb. ebendas. 88 und 89. hieher beziehbar. Wiederum vor den Mauern, auf denen die Vertheidiger erscheinen, verschiedene Kämpfer. Einer der Vertheidiger hält einen grossen Stein, den er auf das Haupt eines Angreifenden herabzuwerfen im Begriff ist. Vielleicht ist hiedurch Parthenopaios Tod dargestellt, dem Amphidikos oder Periklymenos oder Dryas [12]) einen Felsblock auf's Haupt wirft. Unsicher wird

Dorier I. S. 236 ff.); vor's Thor kommt Ismene Wasser zu holen, an einen Quell, der nach ihr Ismene genannt wird (Pherecyd. frgm. 52); wenn sich die Sache ursprünglich umgekehrt verhalten hätte? Die Jungfrau nach dem Gotte, nach dem auch die Quelle hiess, genannt wäre? — *11)* Ebenfalls und zwar in schönerer Zeichnung in Micali's Monumenti (1833.) tav. 108. 1. — *12)* Amphidikos Apollod. III. 6. 8. Periklymenos in der Thebais Paus. IX. 18. 4. und bei Euripides Phoen.

der Bezug auf Parthenopaios durch die erstere der beiden Aschenkisten, auf welcher zwei Steine gehandhabt werden, freilich der eine gegen einen auffallend jugendlichen Angreifer [13]).

Zahlreicher und sicherer als diese Monumente des Kampfes im Allgemeinen sind die Darstellungen, welche sich auf

Kapaneus und sein Ende

beziehen, in dem Welcker mit Recht den Gipfel des Kampfes gegen Theben erblickt [14]). Auf der Sturmleiter, deren Erfinder Kapaneus genannt wird [15]), hatte der riesenhafte Held die Mauern Thebens fast erstiegen, sein Sieg, der Brand der Stadt schien gewiss; im Siegesübermuth überhob er sich, und prahlte, auch wider die Götter Theben einzunehmen, etwa so wie ihn Aischylos reden lässt [16]); den Frevel rächt Zeus, mit dem Blitzstrahl stürzt er den Gottlosen von der zertrümmerten Leiter hinab [17]).

Grösstentheils auf geschnittenen Steinen sind Kapaneus letzte Schicksale dargestellt, doch fehlen auch einige andere Kunstwerke desselben Gegenstandes nicht. Zunächst sehen wir in

Nro. 34., einem braunen Sarder der berliner Sammlung bei Tölken Cl. IV. Nro. 32. [18]) Kapaneus die Sturmleiter ersteigend. Auf dem dargestellten Mauerstück erscheint ein Vertheidiger derselben [19]).

1170 ff. (Schütz.); Dryas bei Stat. Theb. IX. 842 ff. Vgl. Welcker, Ep. Cycl. II. 358 f. — *13)* Ob der Held, welcher einen abgehauenen Kopf hält, den er emporzuschleudern im Begriff ist, an das erinnern soll, was Tydeus mit Melanippos Kopfe that, weiss ich nicht. Die alte Erzählung meldet ganz Anderes (vgl. unten Gruppe 4) aber ein Missverständniss (eine Umdichtung?) wäre möglich. Dieselbe Scene kehrt auch auf der folgenden (90.) Tafel des Inghiramischen Werkes wieder. — *14)* Ep. Cycl. II. 359. — *15)* Bei Veget. IV. 21. — *16)* Sept. 409—413. Dies übertreibt Stat. Theb. X. 904., 925. — *17)* Soph. Antig. 131.; Eurip. Phoen. 1196. — *18)* Unsicher in der Deutung sind nach den mir vorliegenden Gypsabgüssen die Steine daselbst Cl. II. 43 und 142. — *19)* Kapaneus die Leiter emporsteigend auf dem panfilischen Relief siehe unten.

Aehnlich ist

Nro. 35., ein Sarder (Taf. V. Nro. 3) ebendas Tölken Nro. 33. Der Moment ist ein etwas späterer, der Blitzstrahl erscheint hinter dem Helden, welcher nach demselben umschaut. — Verwandt ist wiederum:

Nro. 36. eine Gemme in den Impronte gemmarie des Instituts III. 69.

Auch in einer Münze von Thrakien unter Philippus I. geschlagen, Nro. 36.b, abgeb. bei Arigoni Num. imp. Graec. tab. 12. num. 185. ist Kapaneus ganz gewaffnet und den einen Fuss auf die Leiter gesetzt dargestellt.

Die Katastrophe selbst zeigen:

Nro. 37. u. Nro. 38. Zwei Gemmen in den Imp. gemm. des Instituts III. 27., 28.; der Held stürzt von der Sturmleiter. — Verwandt ist:

Nro. 39. Die Gemme aus Lanzi, Saggio della lingua etrusca II. VIII. Nro. 10. in der Gal. myth. 139. 510. jedoch ist die Erfindung, nach der Kapaneus vorwärts und aufrecht auf Stücken der Leiter zu Boden stürzt, nicht geistreich. Der Name ist, halb als ziemlich verworrenes Monogramm, beigeschrieben *ΚΑΠΝΟ.* — Besser erfunden sind:

Nro. 40. u. 41. Die Gemmen (Taf. V. Nro. 4. u. 5.) abgeb. in Micali's Monumenti (1833.) tav. 116. Nro. 10. u. 11., wo der Blitzstrahl dem stürzenden Kapaneus im Nacken erscheint. — Auch in:

Nro. 42. der Gemme in den Impronte des Instituts V. 32. wird Kapaneus von der Leiter hinabgeblitzt.

Diesen Gemmenbildern sind nun einige bedeutendere Kunstwerke hinzuzufügen, und zwar zunächst zwei, von denen wir nur literarische Ueberlieferung haben.

Nro. 43. Servius zu Virg. Aen. I. 44. berichtet von einem Gemälde im Tempel der Dioskuren zu Ardea: nam Ardeae in templo Castoris et Pollucis in laeva intrantibus post fores Capaneos pictus est, fulmen per utraque tempora traiectus.

Leider wissen wir noch weniger über

Nro. 44., ein Gemälde des **Taurikos** [20]), von dem uns Plinius XXXV. cap. 40. §. 40. nur den Namen „Kapaneus" angiebt, wenn nicht vielleicht die unmittelbar vorhergehenden Worte (fecit) Polynicem regnum repetentem et . . . mit Capanea zu einem Bilde zu vereinigen sind. —

Wichtiger ist uns ein erhaltenes Kunstwerk,

Nro. 45. das **Relief** in der Villa Albani (Taf. V. Nro, 6.), zuerst abgebildet in **Winckelmann**'s Monumenti inediti unter Nro. 109., sodann in **Zoëga**'s Bassirilievi I. 47. Schon **Winckelmann** vermuthete unter Vergleichung der Gemmen oben Nro. 34. u. 35. nach dem Greifen in den Nacken oder an den Hinterkopf „als ob er einen Schlag daran bekommen hätte" Kapaneus, den der Wetterstrahl in den Nacken getroffen habe. **Zoëga** vertheidigt die **Winckelmann**'sche Idee in ihrem Wesentlichen (p. 224), obwohl er die Gründe, welche **Winckelmann** vorträgt, in ihrer Geringfügigkeit nachweist (p. 225.), und nicht ohne selbst allerlei Zweifel vorzutragen, von denen mir übrigens nur der eine von Bedeutung scheint, dass jede Andeutung des Blitzstrahls fehlt. Uebrigens muss ich gestehn, dass auch der Ausdruck der Kraft und Wildheit in den Zügen selbst des sterbenden Kapaneus schärfer gewünscht werden könnte.

Welcker erinnert, Ep. Cycl. II. 360. Note 94. [21]) nach Erwähnung dieses Reliefs an einen colossalen Kopf in Neapel ai Studi, der, gewöhnlich für Laokoon gehalten, vermuthlich Kapaneus darstelle [22]).

20) Nur aus dieser Stelle bekannt. — *21)* Die Bemerkung ist wiederholt zu **Müller**'s Archäologie §. 156. 1. Der Kopf ist aus Rom, und unter Trümmern hinter dem farnesischen Palaste gefunden. **Winckelmann** G. d. K. X. 1. 17. sagt von ihm, dass er Aehnlichkeit mit dem Kopfe des Laokoon habe, scheint ihn aber dem ganzen Zusammenhange jener Stelle nach, doch nicht für Laokoon gehalten zu haben. — *22)* Es sei mir erlaubt eine Vermuthung auszusprechen, die ich hier unbegründet lassen muss. Sie betrifft den von **Müller** wohl mit Recht ein „Räthsel der Archäologie" genann-

Abzulehnen scheint mir die Erklärung auf Kapaneus, die Gerhard dem Innenbild einer Trinkschale in Berlin, abgeb. in den Trinkschalen und Gefässen I. Taf. VI. VII. Nro. 4. gegeben hat. In dem einzigen charakteristischen Moment in Kapaneus Geschichte wird der Held vom Blitze des Zeus gestürzt, nicht aber, wie der hier dargestellte, durch Pfeile in die Flucht getrieben. —

Eine zweite nicht unbedeutende Gruppe wiederum von Gemmenbildern umfasst diejenigen, welche

4. Tydeus letzte Schicksale

darstellen. Die Erzählung ist diese [23]). Tydeus wird von Melanippos tödtlich verwundet; als nun Tydeus halb todt dalag, erbat sich Athene von Zeus ein Heilkraut um ihn unsterblich zu machen. Unterdessen war Melanippos dem gewaltigen Amphiaraos erlegen, der ihn auf Tydeus Bitten bekämpft, und jenem das Haupt des getödteten Gegners gegeben hatte [24]); als dieser dasselbe erhielt, spaltete er in furchtbarem Wuthausbruch den Schädel, und schlürfte das Gehirn. Athene wandte sich bei diesem Anblick schaudernd ab, und entzog ihm die von Zeus erhaltene Gabe der Unsterblichkeit, welche sie auf Tydeus Bitten auf seinen Sohn Diomedes übertrug. — Aus dieser Erzählung sind drei Momente in bildlichen Darstellungen nachweisbar.

a. Tydeus Verwundung.

Nro. 46. Etruskischer Carneolscarabäus (Ta-

ten Kopf des s. g. sterbenden Alexander, der mir erstens kein Porträt, sondern ein Heroenkopf zu sein, und zweitens Kapaneus im Momente, wo er getroffen wird, darzustellen scheint. (Vgl. Müller's Handb.) — *23)* Nach Apollod. III. 6. 7.; Pherecyd. bei Schol. Il. V. 126. (Pherecyd. fragm. p. 157); Eustath. ibid. 255. und XXII. 346.; Paus. IX 18. 1.; Tzetz. ad Lycophr. 1066.; Schol. Pind. Nem. X. 12. und XI. 43. Vgl. Sophocl. fragm. 1. (Bothe) der Lakainai bei Welcker, Gr. Tragg. I. 150. und dessen Ep. Cycl. II. 362. — *24)* So Schol. Pind. Nem. X. 12. Gewisslich die einzig richtige Tradition nach dem Epos;

fel V. Nro. 7.) aus der Stosch'schen Sammlung [25]); jetzt in Berlin, Tölken II. 143. Der Stein ist verschieden gedeutet worden, Winckelmann erkannte den im Hinterhalte der Thebaner (Il. IV. 392 f.) durch einen Wurfspeer verwundeten Helden, der sich das feindliche Geschoss aus dem Bein ziehe. Später ist die Handlung auf eine Reinigung mit der Strigilis gedeutet worden [26]; wogegen die frühere Erklärung auf Ausziehen einer Waffe neuerdings wieder mehr zur Geltung gekommen ist. Ich würde sie unbedingt vorziehen, wenn nicht die Knöpfchen, welche an beiden Enden der fraglichen Strigilis oder des Pfeiles, die meine Zeichnung genau darstellt, den Zweifel aufs Neue rege machten, ob eine Waffe gemeint sein kann [27]. — Der Name des Helden, ƎTVT ist beigeschrieben.

Aehnlich, ja fast gleich ist

Nro. 46.a., eine Gemme im Besitze der Frau Mertens in Bonn, von mir edirt in den Jahrbb. des rhein. Alterthumsvereins XV. Taf. I. Nro. 4. S. 117. Nur fehlt der Pfeil und die Namensbeischrift.

In anderer Auffassung sehen wir in

Nro. 47., einer Gemme, früher in Dehn's Besitz bei Winckelmann Mon. ined. Nro. 107. [28]) Tydeus (ƎTVT), bis auf den am Arm hangenden Schild unbewaffnet, mit

anders und ungleich weniger sinnvoll Apollodor a. a. O. — *25)* Winckelman Pierres de Stosch III. 2. 174. und Mon. ined. 106. vgl. G. d. K. III. 2. 19.; Lanzi Saggio II. VIII. 8., und daraus in der Gal. myth. 139. 508.; Müller, Denkmäler I. 63. 320, und sonst noch mehrfach abgeb. und vielfach besprochen. Die Zeichnung auf meiner Tafel ist neu nach einem Gypsabguss. — *26)* Von Visconti, Lanzi, Tölken a. a. O. Der weitere Gedanke Visconti's an eine Expiation wegen unfreiwilligen Mordes nennt Welcker, Ep. Cycl. II. 363. Note 101. mit Recht „besonders ungeschickt". — *27)* Auch eine athletische Stellung eines berühmten Helden ist nicht undenkbar; der sich das Haar ausringende Peleus (Müller Denkmäler I. 63. 321.) dürfte ebenfalls hieher gehören; an eine Rückkehr aus dem Meer kann ich nicht recht glauben. — *28)* Wiederholt in Lanzi's Saggio a. a. O. Nro. 9. und daraus in der Gal. myth. 140. 509.

trotzig erhobenem Haupte, vom tödtlichen Streiche getroffen vorüber in die Knie stürzen.

In abermals veränderter Darstellung ist in:

Nro. 48., einem Scarabäus, abgeb. bei Micali, Antichi Monumenti (1810) tav. 54. 1. Tydeus (TVTE) durch einen Pfeilschuss in den Unterschenkel verwundet.

b. Amphiaraos mit Melanippos Kopfe.

Ich schlage für eine nicht unbedeutende Reihe von geschnittenen Steinen, von denen wohl jede grössere Sammlung einen Repräsentanten besitzt, und von denen ich zwei,

Nro. 49 und 50., auf meiner Tafel V. (Nro. 8. und 9)[29] als Beispiele habe abbilden lassen, eine Erklärung vor, welche mir alle Schwierigkeiten und Zweifel die bei den bisherigen Deutungen übrig blieben, hinwegzuräumen scheint. Diese bisherigen Deutungen erkannten entweder Diomedes mit Dolon's Kopfe (Winckelm. a. a. O. 221—224) oder Throphonios mit dem des Agamedes (ibid. 225), oder Aias mit dem Kopfe des Imbrios (nach Il. XIII. 202 ff. Tölken a. a. O. 334—336), während dieselben dennoch beiher eine Deutung auf Tydeus mit Melanippos Kopfe zweifelnd zuliessen (Winckelm. Nro. 224., Tölken Nro. 337.). Ich glaube in den Jahrbüchern des Vereins v. Alterthumsfreunden, XV. S. 120 f. die Schwierigkeiten dieser Erklärungen nachgewiesen zu haben, die übrigens Jedem in die Augen fallen, der Il. X. 455. und XIII. 202. mit den Steinen vergleicht. Aber einen Hauptumstand, welcher, wie mir scheint, schlagend für meine Erklärung beweist, habe ich dort, wo ich sie zuerst aufstellte, übersehen. Dieser Umstand ist die Ruhe, mit welcher der Sieger den abgehauenen Kopf des Feindes

29) Nro. 8. aus der Stosch'schen Sammlung (Winckelm. III. 224) in Berlin (Tölken IV. 336); Nro. 9. aus der Sammlung der Frau Mertens in Bonn. Denselben Gegenstand enthalten z. B. noch die Berliner Gemmen bei Tölken IV. Nro. 334, 335, 337.; eine in Petersburg (unter den Abgüssen in Berlin Schubfach XXX. 3.), wie in Kopenhagen, Dactyl. Danica 882. u. sonst mehrfach.

in der Hand hält und betrachtet. Mit Apollodors Erzählung, nach der Amphiaraos dem Tydeus Melanippos Kopf zuträgt, um sich an ihm zu rächen, da er Athene's Entsetzen und die Entziehung der Unsterblichkeit voraussieht, passt die Situation allerdings nicht, um so trefflicher aber zu der Version, die ich auch oben (mit Welcker) als die allein richtige bezeichnet habe, nach der Tydeus den Kopf des Feindes verlangt. Der fromme Seher will der Bitte seines sterbenden Feindes willfahren, er hat den Kopf bereits abgehauen, da erinnert er sich des Gräuels das folgen soll, und zögert, besinnt sich, beschaut nachdenklich den Gegenstand der Tydeischen Wuth; das ist die einzige Situation, welche der Eigenthümlichkeit der Gemmenbilder entspricht, durch alle anderen poëtischen Grundlagen, die man gewählt hat, bleibt dies nachdenkliche Beschauen unmotivirt [30]).

c. Tydeus mit Melanippos Kopfe.

Hier kann ich nur ein sicheres Monument anführen, und zwar:

Nro. 51., den Carneol (Taf. V. Nro. 10.) aus der Sammlung der Frau Mertens in Bonn [31]). Tydeus, wohl im Panzer, dessen Pteryges sich eigenthümlich in die einzeln auseinander stehenden Lederstreifen auflösen, hat das Haupt des Melanippos bei den Haaren gepackt und ist im Begriff dasselbe mit dem Schwerdt zu spalten. Tydeus steht zwar, eifrig über seine Beute gebückt, während ihn Apollodor halb todt liegen lässt, allein er mag sich zum furchtbaren Werk der Rache mit letzter Kraft aufgerafft haben, um dann für ewig hinzusinken. —

30) Sollte man mir die Seltenheit thebanischer Mythen in Darstellungen der bildenden Kunst entgegenhalten, die es bedenklich mache, so auf einen Schlag eine ganze Reihe von Gemmen von troischem auf thebanischen Boden zu verpflanzen, so verweise ich einerseits auf die zahlreichen Kapaneus- und Tydeusdarstellungen, die wir eben betrachtet haben, und sodann darauf, dass alle diese Steine nur wenig veränderte Copien eines Originals sind. — *31)* Von mir zuerst edirt in den Jahrbb. des Vereins von Alterthumsfreunden XV. Taf. I. Nro. 6. p. 121f.

Zweifelhaft ist als ein zweites Beispiel der Darstellung dieser Scene, der Carneol in Berlin, der bei Tölken unter den Nachträgen S. 459 aufgeführt ist.

Abzulehnen, wenigstens einstweilen, scheinen mir die ebenfalls auf unseren Gegenstand bezogenen Reliefs etruskischer Aschenkisten bei Inghirami Mon. Etr. Ser. I. Tom. II. tav. 87 u. 88., welche denn doch des Fremdartigen zu Viel enthalten, als dass ich sie einigermassen mit Ueberzeugung hier einreihen könnte. —

Dagegen wird als

5. Menoikeus Opfertod

nach der tragischen Erweiterung und Umdichtung des Mythus mit ein paar Bildwerken hier einzufügen sein. Euripides scheint für die Poësie Urheber und Quelle dieser Neuerung [32]. Teiresias weissagte [33], dass um die Stadt zu retten, zur Sühnung für den Tod des Aresdrachen durch Kadmos, ein Sohn aus dem Geschlechte der Sparten geopfert werden müsse. Kreon und sein Geschlecht waren die letzten Sprossen dieses Stammes, und Menoikeus, Kreons Sohn opferte sich freiwillig selbst für die Errettung der Stadt. Den Opfertod des Menoikeus finden wir auf einigen Gemmen und einer etruskischen Aschenkiste. Die Gemmen sind:

Nro. 52., eine gelbe antike Paste (Taf. VI. Nro. 1.) der Stosch'schen Sammlung, jetzt in Berlin (Tölken IV. 34.) Anstatt des Mauerthurms auf dem sich Menoikeus bei Euripides tödtet, ist hier ein brennender Altar dargestellt, auf welchen der Jüngling, sich selbst das Schwerdt in die Brust stossend kniet. Die Handlung ist ziemlich stark theatralisch. Auf dem Schilde ein Vogel in fast heraldischer Form, wohl ein Phönix, vielleicht als Anspielung auf die Rettung der Stadt.

Nro. 53., eine violette ant. Paste von geringerer Er-

32) Phoen. 882 ff. 928 ff., 947 ff. (Schütz) Apollod. III. 6. 7. Schol. zu 930., 946., 1008 ff., 1107 ff. — 33) Nach Paus. X. 25. 1. befahl ein delphisches Orakel Menoikeus Tod.

haltung, ebenfalls aus der Stosch'schen Sammlung in Berlin (Tölken a. a. O. 35), ist in allen Hauptsachen gleich, auf dem Schilde ein Stern; an dem Altar lehnt eine Fackel.

Die in diesen Steinen auf Menoikeus allein beschränkte Vorstellung erweitert sich in

Nro. 54., einer etruskischen Aschenkiste im Museum zu Volterra (Taf. VI. Nro. 2.) abgeb. bei Inghirami Mon. Etr. Ser. I. Tom. II. tav. 86. Bei Euripides, wo sich Menoikeus auf einem Thurm der Stadt ermordet, geschieht dies in der Einsamkeit, heimlich, namentlich ohne Vorwissen Kreons. Schon in den beiden eben besprochenen Steinen sahen wir den einsamen Mauerthurm durch einen brennenden Altar ersetzt, und wenn man für die Steine diese Ersetzung in künstlerischen Motiven zu suchen und aus der Absicht zu erklären geneigt sein mogte, den Opfertod von einem gewöhnlichen Selbstmord, z. B. dem des Aias zu unterscheiden, so lässt der auf unserer Aschenkiste wieder erscheinende, vor der regia porta stehende Altar die Vermuthung zu, dass durch irgend welche Poësie der Altar und vielleicht auch der Tod des Menoikeus vor Zeugen eingeführt gewesen sein mag. Als Zeugen sehen wir in einer sehr gut erfundenen und componirten Gruppe zunächst Kreon, der im Momente, wo sein Sohn das Schwerdt sich in die Brust stossen will, mit heftigem Schritt sich von seiner Umgebung loszumachen und auf den Altar hinzueilen strebt. An seinen Schild lehnt sich eine ganz vortrefflich erfundene, griechischen Meissels würdige, weibliche Figur, wohl Niemand anders als Jokaste [34]), von Entsetzen ergriffen, weiss sie nicht was sie thut, angstvoll klammert sie sich an des Bruders Schild, und hält diesen im Hinzueilen auf, und doch kann sie den Blick von dem furchtbaren Schauspiel nicht abwenden. Hinter Kreon ein Begleiter und eine etwas kleiner gebildete, fackeltragende etrusk. Furie.

---

34) Nach Eurip. Phoen. 1004 u. 5. des früh verwaisten Menoikeus zweite Mutter. —

Zu der vierten Hauptgruppe thebanischer Bildwerke, welche den Kampf um Theben umfasst, gehören freilich auch diejenigen, welche den Bruderkampf darstellen. Der grösseren Zahl der Monumente wegen aber kann füglich, als eigene Hauptgruppe zusammengefasst, als Abschnitt gelten:

V. Der Bruderkampf.

In erhaltenen griechischen Kunstwerken ist der Kampf der feindlichen Brüder nicht ein einziges Mal nachweisbar, wenn man nicht einige griechisch-römische Gemmen und das Relief Panfili hieher rechnen will [1]), dagegen haben wir von drei untergangenen, in mehrfachem Betracht wichtigen Werken dieses Gegenstandes antike Zeugnisse, denen sich auf dem Gebiete der etruskischen Aschenkistensculptur eine reiche Masse von zum Theil interessanten Darstellungen dieses Gegenstandes anreiht. Das älteste Monument ist

Nro. 55., die Darstellung auf dem Kypseloskasten. Paus. V. 19. 1. berichtet: Von den Söhnen des Oidipus ist Polyneikes ins Knie gesunken, ihn bedrängt Eteokles. Hinter Polyneikes steht ein Weib, welches die Zähne zeigt, wie ein wildes Thier und lange Nägel an den Fingern hat; beige-

1) Müller sagt, Handb. §. 412. 3. Der Bruderkampf sei „häufig in Vasengemälden wie — Gal. myth. 140. 568.“ O ja, in solchen Vasenbildern ist allerdings zum Ueberdruss häufig ein Zweikampf, aber nicht der Bruderkampf, sondern ein durchaus uncharakteristischer, auf jeden mythischen Fall, oder besser noch, auf jede Waffenübung beziehbarer Zweikampf dargestellt, der dann je nach Laune und Belieben derjenigen Herausgeber, welchen es nur auf Zahlen von Monumenten ankommt, wie z. B. Inghirami in seiner Galeria Omerica, bald so, bald so, bald sehr einfach, bald sehr gelehrt, aber immer sehr willkührlich mit irgend einem mythischen Namen belegt wird. — Müller hätte besser gethan, das oben ausgesprochene Factum, dass kein einziges, charakteristisches Vasenbild, Relief u. s. w. griech. Kunst existirt, welches den Bruderkampf darstellt, zu constatiren, als sich den Schein zu geben, als sei auch er durch solche Nomenclaturen, wie die bezeichneten geblendet worden.

schrieben ist, dass sie eine Ker sei, und dass dem Polyneikes dem Geschicke gemäss der Tod komme, dem Eteokles dagegen nach dem Rechte das Ende werde.

Es ist interessant, dass die von Pausanias angedeutete Gruppirung der kämpfenden Brüder: Polyneikes auf's Knie gesunken, Eteokles stehend, andringend, sich so vielfach wiederholt, wo der Kampf im Momente der Entscheidung dargestellt ist. Ungefähr entspricht die Situation auch der Schilderung bei Euripides Phoen. 1432 ff. (Schütz.)

In der folgenden Auswahl etruskischer Aschenkisten [2]) stelle ich zunächst ein Monument voran, welches einen etwas früheren Moment vergegenwärtigt, nämlich:

Nro. 56., eine Aschenkiste im Museum zu Volterra (Taf. V. Nro. 11.), abgeb. bei Inghirami Mon. Etr. I. II. 91. An beiden Enden des Reliefs die beiden Brüder kampffertig die niedergesetzten Schilde erhebend. Zwischen ihnen zwei etrusk. weibliche Dämonen, von welchen die eine einen Palmzweig hält, an der Stelle jener Ker bei Pausanias, und vielleicht eher als Siegesgöttinnen, denn als die gewöhnlichen Furien aufzufassen. Beide treiben offenbar die Brüder zum Kampfe an.

Den Kampf im Momente der Entscheidung sehen wir am einfachsten in

Nro. 57., einer Aschenkiste im Museo Gregoriano des Vatican (Taf. V. Nro. 12.) abgeb. Mus. Gregor. I. 93. 3. [3]) Polyneikes, in's Knie gesunken wird von Eteokles, dem er sein Schwerdt in den Bauch stösst, in den Hals gestochen.

2) Nur eine solche kann in meinem Zwecke liegen, da die etruskische Kunst mir nur ergänzende Nebensache ist. Uebrigens mag der Leser die meisten der folgenden Urnen als Repräsentanten von Reihen gleicher oder ähnlicher betrachten. — 3) Absolut gleich, nur durch die auf dem Deckel der Aschenkiste liegend dargestellte Figur von dieser unterschieden, ist eine Aschenkiste im britischen Museum, Marbles of the brit. Mus. V. 9. 2. und eine dritte in der Gal. myth. 107. 512, wo übrigens die Bärtigkeit des Eteokles ein Fehler des Zeichners sein wird. Aehnlich die Aschenkiste Mus. Gregor. a. a. O. 4.

Hinter den Brüdern je eine etruskische Furie, offenbar dieselben zum Wechselmord anreizend.

Die Scene gleich nach dem Kampfe ist mehrfach variirt und umfasst einige wirklich interessante Monumente; ehe wir diese betrachten, werden wir die beiden anderen, literarisch überlieferten Bildwerke einzufügen haben, deren eines jenen zur Erläuterung dient. Ganz kurz leider berichtet uns über

Nro. 58., eine Gruppe der kämpfenden Brüder von Pythagoras aus Rhegion aus etwa der 80. Ol. Tatianos πρὸς Ἕλληνας 54 nur die Existenz; etwas Ausführlicheres dagegen besitzen wir über

Nro. 59., ein Gemälde des Onatas (ca Ol. 78.) in der Vorhalle des Tempels der Athene Areia in Plataiai, und zwar in zwei Stellen des 9. Buches des Pausanias, cap. 4. 1. und cap. 5. 5. In der ersteren Stelle giebt Pausanias freilich nur an, es sei von Onatas gemalt gewesen: Ἀργείων ἐπὶ Θήβας ἡ προτέρα στρατεία, was ganz allgemein zu verstehen sein wird, ein Bild aus dem Krieg gegen Theben, denn in der zweiten Stelle heisst es: ἔγραψε κατηφῆ τὴν Εὐρυγάνειαν ἐπὶ τῇ μάχῃ τῶν παίδων, doch aller Wahrscheinlichkeit nach von einem und demselben Bilde gesprochen, welches schon oben erwähnt wurde, nur anders ausgedrückt des andern Zusammenhangs wegen, so dass sich in der Zusammenfassung ergiebt: der Zweikampf der feindlichen Brüder in Gegenwart ihrer Mutter[4]) Euryganeia und wahrscheinlich in grösserer Umgebung argivischer und thebanischer Kämpfer.

Hiernach erklärt sich

4) Die Mutter, und zwar die richtige Mutter, nicht die Stiefmutter ist sie, wie Welcker in augenblicklichem Irrthum Ep. Cycl. II. 360. schrieb, nach dem Epos, über welches Welcker selbst aufklärend a. a. O. S. 314 u. 15. gehandelt hat. Danach hat auch Euripides Nichts geändert, wenn er die Jokaste zum Kampfe der Brüder kommen lässt, als eben den Namen. Jokaste ist in der nachepischen Version die Mutter von Oidipus Kindern, wie Euryganeia in der epischen.

Nro. 60., eine Aschenkiste in Chiusi (Taf. V. Nro. 13.) abgeb. in Inghirami's Etrusco Museo Chiusino II. 189. Die beiden Brüder sind gefallen, zwischen ihnen eine etrusk. Furie ruhend, wie nach vollbrachter Arbeit, neben ihr aber eine weibliche Figur mit trauriger Miene, die Mutter, ganz wie bei Onatas, sogar mehr noch, als in der leidenschaftlicheren Schilderung bei Euripides Phoen. 1472 ff. Zwei Kriegsgefährten unterstützen die sterbenden Brüder, ein dritter ist anwesend, ohne dass seine Handlung klar ausgedrückt wäre.

Grössere Umgebung sehen wir bei den sterbenden Brüdern in den folgenden Monumenten. Zunächst in

Nro. 61., einer Aschenkiste im Museum zu Volterra, abgebildet bei Inghirami, Mon. Etrusc. I. II. 92. Ausser den gefallenen Brüdern und einer der obligaten Furien oder vielleicht wieder einer Victoria sind einige Waffengefährten dargestellt, welche die sinkenden Brüder stützen; ein dritter, in eine lange Trompete stossend, verkündigt nicht sowohl den Sieg Thebens, wie Inghirami erklärt, als er zum erneuten Kampfe das Signal giebt. Ausserdem ist der seltsam gestaltete Gegenstand zwischen den beiden Sterbenden zu bemerken, der, wohl nichts Anderes, als ein Blitzstrahl [5]) sein soll, ein Zeichen von Zeus, erinnernd an das *Διὸς δ'ἐτελείετο βουλή*, denn auch die Erfüllung der Flüche des Oidipus gehört in den Bereich des Waltens der Götter, namentlich des Schicksalslenkers Zeus. Dieser zwischen Kämpfer geworfene Blitz ist übrigens auch sonst in Poësie und Kunst nachweisbar; vergl. Il. XI. 544.; Quint. Smyrn. I. 691. wo Zeus durch einen Blitz Ares zurückhält, als er Penthesileia's Tod an Achilleus rächen will, und das alte Vasenbild Bull. dell' Inst. 1835. p.

5) Lanzi bei Inghir. a. a. O. p. 693. erklärte ihn für ein Wurfgeschoss, Inghirami ibid. p. 694. für einen Fichten- oder Palmenzweig. Beides ohne Wahrscheinlichkeit. Vergl. die folgende Nummer.

164, in dem durch einen Blitz der Kampf des Herakles mit Ares getrennt wird.

Dieser Blitzstrahl kehrt deutlicher erkennbar [6]) nun in Nro. 62., einer auch sonst verwandten Aschenkiste von Chiusi (Taf. VI. Nro. 3.) wieder, abgeb. in Inghirami's Mus. Chius. 190. Hier sinken die Brüder, zwischen denen diesmal die Furien fehlen, tödtlich verwundet in die Arme von zwei Kriegsgenossen, während unter anderen Kriegern sich der Kampf auf's Neue entzündet, zu dem im vorigen Monument der Trompetenbläser das Signal gab, was vollkommen durch den bei Euripides (Phoen. 1481 ff.) über den zweifelhaften und streitigen Sieg des Eteokles oder Polyneikes wieder ausbrechenden Kampf motivirt wird, der mit der totalen Niederlage der Argiver endet.

Bedeutender und interessanter als die bisher betrachteten Monumente sind die beiden folgenden, welche beide nach denselben Motiven componirt, dabei jedoch so verschieden ausgeführt sind, dass während das erstere zu den besten etruskischen Sculpturen zu rechnen ist, das andere durch Hässlichkeit sich auszeichnet, ja an Parodie erinnert. Beide enthalten aber eine Schwierigkeit, die ich nicht vollständig zu lösen vermag und zu deren Lösung wahrscheinlich eine genaue Untersuchung der Originale das einzige Mittel bietet.

Diese Monumente sind

Nro. 63. und Nro. 64. Zwei Aschenkisten im volterranischen Museum (Nro. 63. Taf. V. Nro. 14), abgeb. bei Inghirami Mon. Etr. I. II. 93. u. 94. In Nro. 63. ist die ganze Darstellung zu beiden Seiten abgeschlossen durch zwei auf viereckigen Basen stehende, fackeltragende Erinyenstatuen, in Nro. 64. wird ebenfalls das Bild von ruhig stehenden Furien begrenzt, von denen die eine rechts weggebrochen ist. Auf beiden ist ausserdem eine weibliche

6) Seltsam auch hier gestaltet, an einem Ende in eine Art von Hand auslaufend, aber am anderen deutlich flammensprühend. Inghirami weiss sich mit dem Gegenstand gar nicht zu helfen.

Person anwesend, mit heftigen Zeichen des Schmerzes, offenbar Euryganeia, oder, da eine tragische Umdichtung zu Grunde liegen wird, Jokaste. Auf Nro. 63. ist ausserdem noch ein bärtiger, bescepterter Mann dargestellt, der nur Kreon sein kann. Alles dieses ist klar und sinnreich, und Müller's Ausdruck (Handb. §. 412.3.) „Die Brüder an den Altären der Erinyen sterbend" giebt den wesentlichen Gehalt der Denkmäler richtig an. Die Schwierigkeit liegt in der folgenden Gruppe, die sich auf beiden Monumenten wiederholt. In der Mitte der ganzen Scene ist ein Bärtiger dargestellt, der nur bis an die Knie den Boden überragt, auf beiden Monumenten hält auch er ein Scepter, auf beiden erhebt er die rechte Hand, offenbar eine bedeutende Rede mit lebhafter Geberde begleitend. Auf beiden Monnmenten ist ihm ein jüngerer Gefährte zugesellt, welcher die Hand auf seine Schulter legt, und ihn zu halten scheint. Dass hier Oidipus dargestellt sei, daran kann kein Mensch zweifeln, aber in welcher Situation? Inghirami meint der Greis knie, und werde von dem Jüngling unterstützt, der schwache und hilflose Oidipus, wie er in Euripides Phönissen geschildert wird, durch Antigone's Klagen aus der Wohnung hervorgerufen, sei durch dies Knien in seiner ganzen Infirmität dargestellt [7]). Aber kniet denn diese Figur wirklich? Auf Nro. 64. sieht's einigermassen so aus, auf Nro. 63. gewiss nicht. — Müller stellt (Handb. a. a. O.) eine ganz verschiedene Erklärung auf, indem er sagt „der Schatten des Oidipus steige, den Fluch wiederholend aus dem Boden." Aber ist hier ein Schatten dargestellt? kann ein solcher dargestellt sein sollen? Wie kann der begleitende Jüngling einem Schatten die Hand so auf die Schulter legen, ihn halten? Die Vermuthung, obwohl sehr geistreich, enthält ebenfalls grosse Schwierigkeiten wie die minder geistreiche von

7) Dass übrigens Oidipus so schwach sei, dass er nicht aufrecht stehen könne, sagt der Tragiker keineswegs, sein Schritt ist unsicher weil er blind ist.

Inghirami, und, wie gesagt, eine Entscheidung über die aufgestellten Fragen wird höchstens durch eine neue und ganz genaue Untersuchung der Originale in Bezug auf diese Gestalt des Oidipus möglich sein [8]).

Diesen Monumenten, welche den Bruderkampf in grösserer oder kleinerer Umgebung zeigen, ist nun noch ein Bildwerk beizufügen, welches den Streit und den Kampf der Brüder in mehren Momenten zusammenfasst. Es ist dies

Nro. 65., ein Sarkophag aus Tarquinii im Museo Gregoriano des Vatican (Taf. V. Nro. 15.) abgebildet, Mus. Greg. I. 96. 3. [9]) In der Mitte ist der Kampf der Brüder im Momente der Entscheidung in gewohnter Art dargestellt.

Am äussersten Ende rechts sitzt Eteokles auf dem Thron mit der Geberde der Trauer, als ob er ahnte, welches der Ausgang des Wortstreites sein werde, in den er mit dem vor ihm stehenden, heftig sprechenden Polyneikes, der die Herrschaft zurückfordert, gerathen ist. Am entgegengesetzten, linken Ende ist die auf einem Felsen sitzende Mutter der Brüder (oder Antigone?) die letzte Figur. In den beiden Mittelgruppen werden wir die beiden Brüder nochmals zu erkennen haben, die zwei Furien zum Entscheidungskampfe treiben; rechts Polyneikes, links Eteokles, welchem Oidipus beigesellt ist, den er fortzuführen scheint, und durch den zugleich die Seite Thebens angedeutet wird. In der Erklärung im Mus. Greg. erkennt Braun (?) in dem Jüngling, der Oi-

8) Wenn Inghirami Recht hat, dass hier der lebende Oidipus zu erkennen ist, dann wird er auch die weibliche Person richtiger Antigone benennen, als ich Jokaste, im andern Falle umgekehrt. — Die Frage nach der Quelle dieser Bildwerke dürfte ebenfalls nicht zu beantworten sein, in Euripides Phönissen scheint sie aber nicht, wenigstens nicht als directe zu liegen. Auch aus dem, was Stat. Theb. XI. 580 ff. erzählt, ist sie schwerlich herauszufinden. Oidipus beim Kampfe selbst anwesend, ist schwerlich irgendwo sicher erkennbar dargestellt. — 9) Der Sarkophag ist der Länge nach in zwei mit Bildwerk geschmückte Hälften getheilt; unsere Scene füllt den oberen Streifen, während im unteren Klytaimnestra's Mord ebenfalls eigenthümlich dargestellt ist.

dipus führt einen Gefährten (θεράπων) desselben, doch darf der zweite Bruder schwerlich fehlen.

Diesen umfangreicheren Bildwerken füge ich noch zwei Gemmenbilder bei, welche ebenfalls als Repräsentanten zahlreicherer Exemplare betrachtet werden mögen.

Nro. 66. Braune ant. Paste (Taf. VI. Nro. 4.) in Berlin, Tölken IV. 31. Sehr lebendig und gut gearbeitet sehen wir hier den Kampf der Brüder im Momente des Wechselmordes, obwohl Polyneikes nicht kniet, wie gewöhnlich, ist doch die ganze Anordnung der Gruppe den bekannten Compositionen wesentlich gleich. Leider ist die Paste zum Theil sehr schlecht erhalten.

Nro. 67. Ein Carneol (Taf. VI. Nro. 5.) aus der Stosch'schen Sammlung in Berlin (Tölken a. a. O. 30.), von ungleich geringerer Arbeit, zeigt uns den Augenblick nach dem Kampfe; beide Kämpfer sind sterbend auf die Knie gesunken [10]).

Hier werden ein paar Monumente einzufügen sein, welche sich auf einen der berühmtesten Sprossen des alten thebanischen Mythus beziehen, nämlich auf Polyneikes' Bestattung durch Antigone. Das eine dieser Denkmäler ist allerdings nur ein literarisch überliefertes; von einem erhaltenen Kunstwerke, welches Antigone's heldenmüthige That darstellte ist mir keine Kunde geworden, nur parodirt finden wir dieselbe in dem zweiten der hier in Rede stehenden Bildwerke. Das erstere ist

Nro. 68., das Gemälde, welches uns Philostr. d. ä., Buch II.

10) Unsicher ist die Erklärung auf Polyneikes und Eteokles Kampf für den archaischen Carneol auch der Stosch'schen Sammlung in Berlin (Tölken II. 46.), der zwei kämpfende Helden zeigt, zwischen denen eine Pflanze aufspriesst. Abzulehnen wird die von Clarac, Mus. des sculptures pl. 214. 2. p. 637. auf den Bruderkampf bezogene Aschenkiste sein.

cap. 29. beschreibt [11]). In aller Kürze werden wir uns von dem Gemälde etwa folgenden Begriff zu machen haben. Im Hintergrunde ist die Mauer Thebens gemalt, vor ihr das Schlachtfeld, bedeckt mit vielen Leichen, unter welchen man namentlich den riesigen Kapaneus erkennt. Im Vordergrunde sieht man im unsicheren Scheine des Mondes Antigone mit Polyneikes Bestattung beschäftigt. Sie kniet an der Leiche des Bruders nieder, und indem sie mit scheuem Blick umhersieht, schaut sie doch zugleich auf Polyneikes, die Thränen mit Gewalt zurückhaltend, damit ihr Weinen sie den Wächtern nicht verrathe. — Neben dieses einfach schöne Bild, welches allen Ansprüchen, die wir an antike Composition zu machen haben, vollkommen genügt, tritt in schneidendem Contrast die bereits erwähnte Parodie in

Nro. 69., einem zuerst von Gerhard, ant. Bildwerke Taf. 73. bekannt gemachten, sodann von Panofka, Wieseler und Welcker besprochenen Vasengemälde [12]). Panofka erkannte zuerst die Scene der Antigone (Vs. 390—419.), in welcher die Heldin, beim Leichnam des Bruders ertappt, gefangen vor Kreon steht, in drei Figuren, von denen die eine als König, die zweite als Häscher bei derber Komik dennoch unverkennbar charakterisirt sind, während die dritte, vom Häscher ergriffene durch ein übermässig grosses Thongefäss, welches sie sehr fest hält, als Antigone bezeichnet wird, die von der Spende zurückkehrt. Aber als eine Antigone der Komödie, eine Antigone eigener Art, denn anstatt wie die Heldenjungfrau bei Sophokles dem Herrscher kühn und ihr göttliches Recht vertheidigend entgegenzutreten, reisst diese Pseudoantigone im Momente, wo sie der Häscher fortschleppen will, die weibliche Maske ab, und erweist sich — als ein alter Diener, welchen die wirkliche

11) Philostrati et Callistratus edd. Jacobs et Welcker p. 98. Vgl. die Anmerkungen p. 551. — 12) Panofka, Annali XIX. p. 216, tav. d'agg. K., Wieseler, Theateralterthümer Taf. 9. Nro. 7. S. 55 f.; Welcker, Alte Denkmäler III. p. 504 ff. Taf. 35. 1.

Antigone an ihrer Stelle hinausgesandt hat, um auf alle Fälle sicher zu sein [13]).

Nach dieser Episode kehren wir zu unseren echtheroischen Monumenten zurück und zwar zur letzten Gruppe aus dem Kreise der Thebais.

VI. Amphiaraos Niederfahrt.

Amphiaraos irdisches Ende bezeichnet zugleich das Ende des Kampfes gegen Theben, indem alle Führer gefallen waren; nur noch eine furchtbar ernste Todtenfeier, die Verbrennung der Leichen auf sieben Scheiterhaufen blieb dem einzig überlebenden Adrastos übrig, der dann „Trauergewand um den Leib, mit Arion dem dunkelgemähnten" nach Argos entkam. Amphiaraos letzte Schicksale werden uns im Wesentlichen übereinstimmend von mehren alten Schriftstellern berichtet [1]). Bei dem Wiederausbruch des Kampfes nach dem Tode der Brüder sandte Zeus panischen, dämonischen Schrecken in's Argiverheer (Pind. Nem. IX. 27, vgl. Pausan. IX. 9. 1.), Alles floh, auch Amphiaraos Zweigespann wandte sich zur Flucht, verfolgt von Periklymenos; doch ehe dessen Lanze den Seher erreichte, spaltete Zeus mit dem Blitze die Erde, in welche das Gespann mit Helden und Wagenlenker versank bei Harma, wo Amphiaraos, von nun an unsterblicher Dämon, ein Orakel hatte, das schon den Söhnen der gefallenen Helden beim zweiten Kriege gen Theben den Sieg und glücklichen Ausgang verkündigte. —

Amphiaraos Aufnahme in die Erde ist uns in mehren Kunstwerken erhalten, von denen weitaus das bedeutendste ist:

13) Dies die Welcker'sche Auffassung, von welcher die Panofka's abweicht und welche Wieseler bestreitet. Eine Hilarotragödie muss jedenfalls dem Bildwerk zu Grunde liegen.

1) Die Stellen sind notirt bei Welcker, Ep. Cycl. II. 366. Note 110.

Nro. 70., das schöne Relief von Oropos [2]) (Taf. VI. Nro. 6.), zuerst abgebildet in den Monumenten des Instituts IV. tav. 5.[3]) Die überaus geistreiche Auffassung und Composition hat Welcker meisterhaft beschrieben und gewürdigt, ich kann nur die Hauptsachen ausziehen. Von dem gemässigt galoppirenden Viergespann [4]), dessen vorderstes Pferd von dem aufsteigenden Dunst des Todtenreichs wie gelähmt erscheint, während die anderen vor ihm, jedoch ohne Heftigkeit scheuen, wird der Wagen dem nicht physisch dargestellten, nur in seiner Wirkung zu ahnenden Erdschlunde entgegengeführt. Auf dem Wagen steht Amphiaraos in vollster Blüthe der Jugend und männlichen Schönheit; als ob ihn Schwindel erfasse, wie ihn der Hauch der Unterwelt berührt, hat er den Wagenrand ergriffen, seine Knie wanken, eine unsichtbare aber unwiderstehliche Macht zieht ihn hinunter in's Reich der Nacht, der Tod hat, wenn auch nur vorübergehend, Macht über ihn. Neben ihm steht wunderbar viel ruhiger, unempfindlicher sein Wagenlenker Baton, der bärtige Alte neben dem herrlichen Jüngling, der unendlich viel Materiellere neben dem ganz von Geist Durchdrungenen in höchst bedeutendem Contrast.

Auch auf ihn wirkt die Nähe des sich öffnenden Reiches der Tiefe, aber ganz anders, als auf seinen Helden; seine geistige Thätigkeit ist getheilt, er versieht sein Amt, indem er wie mechanisch die Zügel der Pferde noch festhält,

2) In Oropos, in dessen Nähe dies schöne Monument 1842. gefunden wurde, hatte Amphiaraos nach Pausan. I. 34. 2. einen Tempel mit dem Marmorbilde des Helden, und dort wurde er nach d. gen. Stelle zuerst göttlich verehrt. — 3) Erklärt von Welcker, Annali XVI. p. 166 f. Wieder abgebildet in Welcker's alten Denkmälern II. Taf. IX. 15., vgl. daselbst S. 172 ff. — 4) Das Viergespann ist schon von Sophokles (bei Strabon p. 399), dann von Euripides (Suppl. 501. 930.) und Propertius (II. 34. 39) an die Stelle des dem Epos gemässen Zweigespanns gesetzt, wogegen Antimachos, Statius u. A. das Zweigespann beibehalten haben. Vgl. Welcker, Ep. Cycl. II. 366. Note 110. und Alte Denkmäler 178 f.

und doch ist er weit entfernt, etwa mit rascher Wendung, mit angestrengter Kraft und Kunst zu versuchen, dem Verderben auszuweichen, nicht einmal der Blick ist nach vorn gerichtet, sondern er ist dem wankenden Amphiaraos zugewendet, ohne so auf ihn fixirt zu sein, dass wir ein helfendes Unterstützen als Folge erwarten. Feiner konnte der Künstler den Unterschied der beiden Charaktere nicht ausdrücken, und schwerlich lässt sich ein zweites Motiv der Composition ersinnen, in welchem sich die ganze Bedeutung des Ereignisses so klar und so tief ausspräche, wie in diesem schwindelnden Zusammensinken des Amphiaraos und in dieser halbunwillkührlichen Theilnahme des Wagenlenkers, welche auch unser Gefühl ganz auf den Helden zurücklenkt. Es weht uns ein Geisterhauch aus diesem wundervollen Bildwerk entgegen, und wie wir hier die lähmenden Schauer des Todes über dies volle Leben gleiten sehen, werden wir inne, dass nur die stumme Poësie der bildenden Kunst einen solchen Moment ganz auszudrücken fähig ist. —

Neben diesem Monumente scheinen die übrigen Darstellungen der Begebenheit geistlos und dürftig, um so mehr aber sind sie geeignet, durch die Vergleichung den hohen Werth des Reliefs von Oropos klar zu machen. Am nächsten steht ihm, aber nur der äusseren Composition nach, in der Auffassung dennoch weit von ihm entfernt.

Nro. 71., ein Monochrom auf Marmor aus Herculanum (Taf. VI. Nro. 7.) zuerst edirt in Zahn's: Ornamente und Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiä, zweite Folge Taf. 1. [5]). Die Aehnlichkeit in der äusseren

5) Wieder abgeb. in den Annali XVI. tav. d'agg. E., erklärt von Welcker, siehe jetzt dessen Alte Denkmäler II. Taf. X. 16, vgl. S. 179 f. Früher für Achill und Automedon, dann von Jahn, Arch. Beiträge S. 393 ff. für Diomedes auf Nestors Wagen erklärt, welche Deutung derselbe S. 400 f., wohl mit Recht, nicht unbedingt zurücknimmt, obwohl der Alte schwerlich Nestor sein kann. Welcker nennt das Monochrom wiederholt und ausdrücklich eine Nachbildung

Composition fällt in die Augen, und das Denkmal bedarf nach dieser Seite keiner Erklärung mehr. Nur kurz sei auf die Unterschiede hingewiesen. Der bedeutendste liegt im dargestellten Moment, dort der Augenblick des Uebergangs in's Todtenreich, hier die wildeste Flucht allein, das Viergespann weniger edler Pferde im sausenden Galopp dahin sprengend, Baton nur mit ihnen beschäftigt, Amphiaraos umblikkend nach dem Verfolger [6]); obgleich der Zeichnung nach der Gestalt des Reliefs bis auf das umgewandte Haupt ähnlich, dennoch in ganz anderer geistiger Stimmung. Dass in dem rasend dahinstürmenden Gespann sich ein dämonischer Schrecken ausdrücke, sagt auch Jahn (S. 395.), der panische Schrecken von Zeus, der das Argiverheer auseinander scheuchte, treibt auch Amphiaraos mit seinem nicht mehr zu bändigenden Gespann dem bestimmten Untergange entgegen.

Neben dieses Gemälde stellen wir als zweites:

Nro. 72., das von Philostratos I. 27. beschriebene. Dasselbe ist dem eben besprochenen der geistigen Auffassung nach verwandt, wenn auch äusserlich verschieden. Wilde Flucht der weissen, schnaubenden Rosse ist auch hier für die Situation bezeichnend, jedoch scheint Amphiaraos allein auf seinem Wagen zu stehen, in Waffen bis auf das bereits mit einem Kranz von Wolle und Lorbeer umwundene Haupt. Im Gesicht des Amphiaraos liegt eine neue Auffassung, der Held blickt nicht zurück auf den irdischen Verfolger, wie in dem Monochrom, er wird auch nicht von aufsteigendem Todesqualm umnebelt, wie auf dem Relief, sondern seine Züge lassen schon den verklärten Seher und Orakelgott erkennen (*βλέπων ἱερὸν καὶ χρησμῶδες*). Als localbezeichnende Nebenpersonen waren der Ortsdämon von Oropos als Jüngling und Meernymphen gemalt; ausserdem sah man den heiligen

des Reliefs; es mögte aber doch zweifelhaft sein, ob an wirkliche Copie zu denken ist, ja, ob der Maler das Relief nur kannte. — *6)* Dass er bereit scheine, vom Wagen abzuspringen, kann ich Jahn (a. a. O. S. 401.) nicht zugeben.

Erdschlund mit dem Thor der Träume an welchem die Wahrheit und der Traum standen [7]).

Auch auf dem Relief von Villa Panfili (siehe unten) ist Amphiaraos Niederfahrt dargestellt, ausserdem noch in

Nro. 73., einer etruskischen Aschenkiste in Volterra (Taf. VI. Nro. 8.) abgeb. bei Inghirami, Mon. Etr. I. II. tv. 84.[8]) Solche etruskische Arbeit sieht aus wie eine Parodie der griechischen Kunst. Vor dem galoppirenden Viergespann ist der Erdschlund sichtbar aufgerissen, eine Furie mit gewaltiger Fackel hat die Pferde am Zügel ergriffen und zieht sie mit sich in die Unterwelt, während Amphiaraos, nur in dem Anfassen des Wagenhenkels dem oropischen ähnlich, zurückschauend wie der herculanische, ziemlich gleichgiltig im Wagen steht. Um so gewaltsamer geberdet sich Baton (der doch wohl auch als im Wagen stehend zu fassen ist), nur ist es nicht recht klar, ob er mit den beiden emporgeworfenen Armen die Pferde antreiben oder Entsetzen ausdrücken soll. Unerklärlich und gedankenlos ist auch die neben Amphiaraos Wagen einherschreitende Gestalt eines ganz Bewaffneten, der rückwärts schaut und vorwärts deutet. Wenn überhaupt noch ein künstlerischer und geistiger Eindruck in der Sculptur zu vernichten war, so geschieht das gründlich durch diese ungehörige Nebenfigur. —

Für die Thebais bleibt uns nun noch ein Bildwerk zu betrachten übrig, welches, obwohl aus römischer Zeit, dennoch in manchen einzelnen Zügen und Figuren griechische Vorbilder erkennen lässt, und in seiner Gesammtheit, wie mir scheint, tiefer concipirt ist, als man bisher erkannt hat. Ich spreche von

Nro. 74., dem Relief an der Villa Panfili (Taf. VI. Nro. 9.), abgebildet bei Raoul Rochette, Monumens inéd. pl. 67. A.[9]) Man hat dies Relief als Zusammenfassung der

7) Vgl. für weiteres Detail und dessen Erklärung Philostrorum Imagg. edd. Jacobs et Welcker p. 366 ff. — 8) Aus Gori, Mus. Etr. III. diss. III. tab. 12. — 9) Welcker kann, Alte Denkmäler p. 175

Hauptbegebenheiten der Thebais betrachtet, es ist jedoch mehr als nur dies, es stellt den Gesammtinhalt der Thebais in ihren Hauptmomenten dar. Dies kommt uns aber nur zur Anschauung, wenn wir dasselbe nicht von einem Ende zum anderen, sondern nach dem griechischen Compositionsgesetze der graden Responsion [10]) betrachten, die beiden Seiten, welche sich um eine Mittelgruppe, einander entsprechend schliessen, mit einander verbindend. Freilich wird man mir nicht auf den ersten Blick zugestehen, dass dies Bildwerk so betrachtet werden müsse, es scheint eine chronologische Scenenabfolge von links nach rechts statt zu finden: Nemea, Kampf vor Theben, in dem Kapaneus hervortritt, Amphiaraos Niederfahrt, der Bruderkampf, Antigone mit Polyneikes Leiche, das Alles, könnte man sagen, mag bei der vielfach veränderten Abfolge der Begebenheiten (man vergleiche Apollodor und Statius) recht wohl in irgend einer poëtischen Bearbeitung so auf einander gefolgt sein. Ein starker Beweis aber, dass dem nicht so ist, liegt in dem Scheiterhaufen, der offenbar als Lager der Leichen hinter dem versinkenden Amphiaraos dargestellt oder gedacht ist. Hiedurch wird nicht allein das Ende der Begebenheit in die Mitte verlegt, sondern es ergiebt sich aus der Betrachtung dieser Mitte selbst der bereits angedeutete Gesichtspunkt. In dieser Mitte ist durch die bildende Kunst dasselbe Ziel angestrebt, welches Pindar mit e i n e m grossen Worte erreicht, wenn er (Ol. VI. 23.) den Adrastos, angesichts der Scheiterhaufen, welche alle Todten verzehrten, jammernd ausrufen lässt: Ich betraure das Auge meines Heeres, ihn der als Seher trefflich war und als Lanzenkämpfer [11]). Hiedurch, durch diesen grossartigen Gegensatz stellt der Dichter Amphiaraos als Mittelpunkt der ganzen Geschichte in's hellste

und 176. nur dies Relief meinen, von dem er im augenblicklichen Irrthum sagt, es sei noch nicht bekannt gemacht. — *10)* Vgl. N. Rhein. Museum für Philologie V. S. 321. und VII. S. 435 ff. — *11)* Vgl. **Welcker**, Ep. Cycl. II. 324 f.

Licht, und durch den Gegensatz des Scheiterhaufens mit den Leichen und des mit seinem Zweigespann in die Erde, welche durch eine liegende weibliche Figur repräsentirt ist, niederfahrenden Sehers hat unser Künstler Gleiches gewollt; auch ihm ist Amphiaraos der Mittelpunkt der Composition, die anderen Gruppen schliessen sich respondirend links und rechts an, von einer invertirten Abfolge der Begebenheit kann nicht die Rede sein. — Zunächst an der Mittelgruppe sehen wir rechts den Bruderkampf, die gewohnte Gruppirung ziemlich geistlos und steif wiederholt, durch schlechte Restauration noch mehr entstellt. Links entsprechend ersteigt Kapaneus mit gewaltigem Schritte die Sturmleiter, eine vortrefflich gezeichnete Figur, von allen Kapaneusdarstellungen die beste. Mit der räumlichen Responsion vereinigt sich hier die geistige. Den Gipfel des Furchtbaren und Abscheulichen im ersten thebanischen Kriege bildet der Wechselmord der Brüder, zugleich die entscheidende Krise, und ebenso bildet Kapaneus Sturm auf die Stadt den Gipfel der kühnen Thaten und der Ruchlosigkeit; die Brüder treibt des Vaters Fluch und Erinys in den Tod, Kapaneus stürzt der beleidigte Zeus vom bald erreichten Ziel des kühnen Wagens. Der ganze Kampf um Theben ist durch seine beiden Höhenpunkte dargestellt [12]). Die einander entsprechenden End-

12) Das Verhältniss der hinter Kapaneus stehenden Heldengestalt ist nicht durchaus klar, doch kann ich kaum anstehen, sie mit zu der Gruppe zu nehmen, in welcher sich der Kampf darstellt; ich halte sie für Tydeus. Freilich scheint es, als ob die letzte Figur der äusseren Gruppe die Hand auf die Schulter der in Rede stehenden Person legte, wonach diese mit zu jener Gruppe zu zählen sein würde. Aber ich muss mir hier die Vermuthung einer Ungenauigkeit in der Zeichnung auszusprechen erlauben, welche durch den Ort, an dem sich das Relief findet und durch die vielfachen Beschädigungen (und Ergänzungen?) desselben ebenso sehr erklärt, wie entschuldigt wird. Dasselbe ist nämlich aussen am Hause der Villa Panfili an der an die hintere Façade anstossenden Mauer eingelassen, offenbar ziemlich unzugänglich und hoch, woraus sich auch die Ungenauigkeiten der Beschreibung bei Welcker, Alte Denkmäler II. 176. erklären.

gruppen, je von 5 Personen stehen in einem etwas verschiedenen, aber ähnlichen Verhältniss zu einander, wie die mittleren Gruppen. Links ist die Scene in Nemea auf neue Art dargestellt. Hypsipyle, als alte Frau durch die hangenden Brüste bezeichnet, kniet als Gnadeflehende vor Lykurgos und Eurydike, wenn nicht in der bärtigen Person Amphiaraos gemeint ist. Zwei der argivischen Helden sind als ihre Anwälte zugegen, durch Wort und That sie zu vertheidigen bereit. Erinnern wir uns, dass Archemoros Tod der Anlass dieses Auftrittes ist, so ist durch diese Gruppe deutlich des Verderbens Anfang bezeichnet. Auf der rechten Seite ist Antigone dargestellt, Polyneikes Leiche davon zu tragen bemüht, neben ihr eine zweite weibliche Person, Ismene? und andererseits zwei in Trauer sitzende Krieger. Das ist das Ende des Hauses Oidipus. Antigone's Untergang ist mit ihrer hochherzigen That angedeutet. So schliessen sich alle Theile des Reliefs zu einem Ganzen, dessen räumliches wie geistiges Centrum Amphiaraos Niederfahrt bildet, die nur ihn aus der Mitte dieses ganzen Geschlechts von Frevlern und Sündigen zu neuem, göttlichem Leben hinwegrafft.

Als Schluss der Bildwerke zur Thebais seien noch die Bildnissstatuen der Helden gegen Theben erwähnt, von denen uns einige aus dem Alterthum erwähnt werden. Von Amphiaraos Marmorbild in Oropos ist bereits Erwähnung gethan (oben S. 145. Note 2.); in

Nro. 75., einer Münze von Oropos (Taf. VI. Nro. 10.) abgeb. bei Cadalvène, Recueil de médailles grecques p. 168. Nro. 1. sehen wir seinen, dem Asklepios ähnlichen Kopf. —

Auch in Athen hatte Amphiaraos ein Standbild unter den Eponymheroen nach Pausan. I. 8. 3. In Delphi aber hatten die Argiver als Weihgeschenke nach einem Siege über die Lakedaimonier bei Oinoë etwa um die 100. Olympiade nach Pausan. X. 10. 2. die Standbilder sämmmtlicher sieben Führer gegen Theben aufgestellt, Werke des Aristogeiton und

Hypatodoros [13]). Pausanias nennt nach einander 6 Führer: Adrastos, Tydeus, Kapaneus, Eteoklos, Polyneikes und Hippomedon, dann hebt er für Amphiaraos von neuem an, von dem nicht nur das Bild da war, sondern auch der Wagen, auf dem sich Baton befand. Mag man sich die Gruppen denken, wie man will, immer scheint es am natürlichsten Amphiaraos und seinen Wagen als Mittelpunkt anzunehmen.

Von keinem der 7 Führer gegen Theben ist uns ein Idealbild erhalten, nur Baton, Amphiaraos Wagenlenker besitzen wir in

Nro. 76., einer ausgezeichneten Bronzestatuette des älteren Stils in Tübingen, zuerst edirt von Grüneisen, Altgriechische Bronze des Tux'schen Cabinets in Tübingen [14]). Grüneisen nannte die Figur Amphiaraos und hatte hierin gewiss richtiger gesehen, als z. B. Walz [15]), der Odysseus annahm, der im Dunkeln tappend in das Heiligthum der Pallas in Ilion eindringe. Dass ein auf dem Wagen stehender Held gemeint sei, ist doch unverkennbar [16]) und Rauch's Schilderung [17]) der Bewegung erschöpft Alles: „Amphiaraos in dem Moment, wo er forteilend und die Rosse treibend den sich aufthuenden Erdschlund erblickt, vor dem sich ohne Zweifel auch die Thiere bäumen, zieht mit der Gewalt des nemeischen Wagensiegers die Leinen in kräftiger Linken zurück, während er mit dem Körper noch immer vorgelehnt ist und die rechte Hand ausstreckt, weil die Rosse sich sträuben und in Unordnung zu gerathen drohen, und ihnen beschwichtigend zuzurufen scheint." Nur muss für Amphiaraos Baton gesetzt werden, wie Welcker un-

13) Vgl. über die Künstler Sillig, Catal. artificum v. Aristogito. — *14)* Auch im Kunstblatt v. 1835. Nro. 6 ff. Neuerdings abgeb. im Atlas zu Kugler's Kunstgeschichte B. Taf. 5. Nro. 15. — *15)* Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland X. 47 f. — Thiersch's Deutung auf Pandaros ist völlig verfehlt. — *16)* Diese Situation erkennt auch S(chöll) an, in Kugler's Museum f. bild. Kunst 1835. S. 268—275. — *17)* Abgedruckt in Welcker's Alten Denkmälern II. 181.

umstösslich erweiset (a. a. O. S. 182 ff.) schon des Alters wegen, in dem der Held dargestellt ist, und dann, weil namentlich seitdem wir das oropische Relief kennen, eher Baton denn Amphiaraos die Zügel führen wird. Auch geht dem Figürchen bei aller Vortrefflichkeit der Arbeit die ideale Schönheit eines Amphiaraos ab, es ist durchaus eine mehr untergeordnete Person, kein Held ersten Ranges. —

Zum ersten Hefte bemerke ich nachträglich, dass ich für Nro. 2. S. 7. die Anführung des Aufbewahrungsorts vergessen habe. Es ist Nro. 2. eine grosse ruveser Vase im Museo Borbonico, erwähnt in Bull. dell' Inst. 1840. p. 188. Nro. 9. und in Gerhard's Apul. Vasenbb. im Text zu Taf. 6. Note 7. Die Zeichnung verdanke ich Hrn. Prof. Gerhard, welcher aus dem reichen archäologischen Apparat des berliner Antiquariums, dieser unerschöpflichen Hilfsquelle, eine Durchzeichnung für mich anfertigen liess.



II. a.

Kreis der Epigonen.

Literarische Bearbeitungen. E p o s : *Ἐπίγονοι* von . . . ? [1]) T r i l o g i e von Aischylos [2]) ; T r a g ö d i e n [3]) von Sophokles, Euripides, Achaios, Philokles d. ä., Agathon, Nikomachos, Astydamas d. ä. u. d. j., Theodektes, Chairemon, grösstentheils Sprossen ausserhalb des Kreises des Epos; r ö m i s c h e [4]) von Attius und Ennius; späteres Epos : Thebais (letzte Theile) von Antimachos [5]).

1) Im Agon des Homer und Hesiod dem Homer beigelegt, von Herodot IV. 32. als homerisch bezweifelt. Wenn uns Homer als der Repräsentant der vollendetsten Grösse und Originalität im epischen Gesange heilig ist, so dürfen wir seinen Namen durch diese offenbar späte und matte Nachahmung der Thebais nicht verunzieren. — Vgl. über das Epos W e l c k e r, Ep. Cycl. I. 203 ff., II. 380 ff. und über den streitigen zweiten Titel : *Ἀλκμαιωνίς* denselb. ib. I. 209. ff. — *2)* *Ἐπίγονοι*, *Ἀργεῖοι*, *Φοίνισσαι* vgl. W e l c k e r, Aeschyl Trilogie S. 372. (wo *Ἐλευσίνιοι*, *Ἀργεῖοι*, *Ἐπίγονοι* angenommen waren), Gr. Tragg. I. 29, 48. und E c k e r m a n n, Melampus S. 80 ff. — *3)* S o p h o k l e s: *Ἐπίγονοι* = *Ἐριφύλη* W e l c k e r, Gr. Tragg. I. 269 ff., Sprossen, *Ἀλκμαίων* = *Ἀλφεσίβοια*, das. S. 278.; *Οἰνεύς*? das. S. 285.; E u r i p i d e s: Sprossen *Ἀλκμαίων ὁ διὰ Ψωφῖδος* und *ὁ διὰ Κορίνθου* das. II. 575 ff. u. 579 ff.; *Οἰνεύς* das. 583.; A c h a i o s: Spross *Ἀλφεσίβοια* das. 962.; P h i l o k l e s d. ä.: Spross *Οἰνεύς*, das. 967.; A g a t h o n: Spross *Ἀλκμαίων* das. 994.; N i k o m a c h o s : *Ἀλκμ.* = *Ἐριφύλη* das. III. 1015.; A s t y d a m a s d. ä.: Spross *Ἀλκμαίων*, das. 1056.; A s t y d a m a s d. j.: *Ἐπίγονοι*, das. 1060.; T h e o d e k t e s: Sprossen *Ἀλκμαίων* und *Τυδεύς* (?) das. 1075. (Tydeus zur Thebais?); C h a i r e m o n: Sprossen *Οἰνεύς*, *Ἀλφεσίβοια* das. 1087 ff. — *4)* A t t i u s: Eriphyle das. 1358 (vgl. Sophokles), Sprossen Alcmäon = Alphesiböa das. Diomedes das. (vgl. Euripides S. 588.); E n n i u s: Alcmäon (vgl. Euripides S. 576) das. 1373. — *5)* Vgl d. literar. Bearb. zum Kreise der Thebais Note 5. —

Der flüchtigste Blick in dasjenige, was mit Nothwendigkeit den Inhalt der Epigonen ausgemacht haben muss, lässt uns diese Poësie als eine recht schwache Fortsetzung und Nachbildung der Thebais erkennen, und je mehr wir in's Einzelne dringen, um so klarer wird uns dieses Resultat werden. Eben so fruchtbar aber, wie die mit primitiver Genialität erschaffenen Epopöen für die spätere Poësie und für die bildende Kunst gewesen sind, eben so unfruchtbar sind diese späten Nachblüthen einer ersterbenden Epoche der Literatur geblieben [1]). Weder spätere Dichter konnten sich durch solche Poësie angeregt fühlen, und, wenn der Stoff unverwüstlich war, wenn einzelne Charaktere und Momente dennoch zu tragischer Darstellung sich eigneten und anreizten, so sehen wir, dass eben auch nur an diese sich die Tragödie anknüpft, und, auf spätere und locale Fortdichtung ausserhalb des epischen Kreises fortbauend, den Helden meistens in anderen Situationen darstellt, als das Epos. Aehnliches gilt von der uns hier zunächst interessirenden Kunst. Ich habe freilich kein Recht, die Richtigkeit einer Welcker'schen Angabe über Kunstwerke, die ich nicht gesehen, zu bestreiten oder nur anzuzweifeln, und so will ich mein Urteil über zwei unten anzuführende Reliefe einstweilen suspendiren, in Bezug aber auf die Kunstwerke, die ich selbst prüfen konnte, wage ich es auszusprechen, dass kein einziges der auf den Kreis der Epigonen bezogenen Bildwerke unzweifelhaft zu demselben gehört.

Den wesentlichen Inhalt der Epigonen erzählen uns Apollod. III. 7. 2. und Diod. IV. 66. Die Söhne der im ersten Feldzug gefallenen Helden beschliessen ihre Väter zu rächen; das pythische Orakel [2]) verheisst ihnen unter Alkmaion's Anführung den Sieg. Alkmaion aber, eingedenk des

1) Von der Telegonia gilt dasselbe. — *2)* Nach Pind. Pyth. VIII. 39. prophezeit Amphiaraos aus seinem Heiligthum den Sieg der Epigonen, von denen nur Adrastos Sohn Aigialeus fallen wird.

Racheauftrags seines Vaters Amphiaraos, die Mutter zu tödten, ehe er zu Felde zieht, weigert sich, bis er, von der abermals bestochenen Eryphile [3]) überredet, sich dennoch entschliesst. Hier folgt nun die, auch für eins der anzuführenden Kunstwerke, wichtigste Abweichung in beiden Erzählungen; nach Diod. tödtet Alkmaion die Mutter gleich, vor dem Auszug, nach Apollodor erst am Ende des Kriegs, bei seiner Rückkehr, als er die neue Bestechung Eriphyle's erfährt. Nach Erneuerung der nemeischen Spiele [4]) und nach Verwüstung der Ortschaften um Theben folgt die Hauptschlacht bei Glisas, die Thebaner, geschlagen, fliehen in die Stadt und ziehen auf Teiresias Rath aus ihr ab, sie den Feinden überlassend. Die Argiver aber rücken in die Stadt ein, reissen die Mauern nieder, sammeln die Beute, von welcher sie, ihrem Gelübde gemäss, das Schönste derselben dem pythischen Gott zu weihen, Manto [5]), Teiresias Tochter nach Delphi in Apollons Tempel senden [6]).

Was nun die bildlichen Darstellungen aus diesem Kreise anlangt, so muss ich hier als

Nro. 1. Den **Revers** der oben S. 94. besprochenen **Neapeler Vase** (Taf. III. Nro. 7.) anführen [7]).

Auf einer Quadriga stehen zwei Gerüstete, deren einem *ΑΡΙΣΤΟΣ* (rückl.) beigeschrieben ist, vor denselben schreitet Eriphyle (*ΕΠΙΦVLE*), dem einen Pferde ist der Name *ΚΑΛΙΦΟΡΑ* gegeben. Die bisher aufgestellten Erklärun-

3) Thersandros, Polyneikes Sohn, schenkt ihr den Peplos der Harmonia, vgl. Hellanic. b. Schol. Eurip. Phoen. 71., oder der Aphrodite Diod. a. a. O., Paus. II. 1.7. — 4) Paus. X. 25.3. — 5) Diod. nennt sie Daphne. — 6) Für nähere Umstände, namentlich für einige poëtisch wichtige, für uns aber irrelevante vgl. **Welcker**, Ep. Cycl. II. S. 380 ff. — 7) Vergl. über die Abbildungen und Besprechungen oben S. 96. Note 12. Ich habe die Darstellung, um für Wichtigeres Raum zu sparen, nicht abbilden lassen, weil sie ohnehin bekannt genug ist.

gen scheinen mir verfehlt, denn, mag man an die oben (S. 96. Nro. 12.) angezogene Version des Mythus von Amphiaraos zwangsweisem Auszug zum Kriege denken, nach der Eriphyle ihrem Bruder des Gemahls Versteck anzeigt, und dieser ihr dahin folgt [8]), oder mag man Eriphyle's Verfolgung durch Alkmaion erkennen — im einen wie im anderen Falle bleibt es wunderlich und unbegreiflich, dass der Held (Adrastos oder Alkmaion) auf der Quadriga der voranschreitenden Eriphyle folgt. Ich glaube, dass die Version des Epigonenmythus, welche Apollodor bewahrt hat, die Quelle dieses Bildwerkes ist, und dass einfach nur der Abschied des Alkmaion von der Mutter als Parallele des auf der anderen Seite dargestellten Abschiedes des Amphiaraos von der Gattin dargestellt ist. Der Parallelismus der Poësien hat einen Parallelismus in diesen beiden Vasendarstellungen hervorgerufen, Eriphyle spielt in beiden die Hauptrolle und zwar dieselbe, sie bewegt den Sohn, gegen seinen Willen, hinauszuziehen, wie sie den Vater gezwungen hat, beidemale bestochen. Und so wie auf dem Avers Amphiaraos mit der Beischrift seines richtigen Namens, Eriphyle durch ein schmückendes Epitheton bezeichnet ist, so ist ihr auf dem Revers ihr rechter Name gegeben, den Namen des Sohnes aber, Alkmaion, das ist der Gewaltige [9]), der die Einheit der Epigonen bildet, ihr Hauptheld, ihr Bester ist, wie Amphiaraos die Einheit der Thebais, diesen Namen hat der Maler leise modificirend ebenfalls durch ein schmückendes Epitheton, ἄριστος, der Beste wieder gegeben, und er konnte dies, da die Scene durch Eriphyle bezeichnet war.

Es entsteht, wenn meine Erklärung anerkannt wird, eine neue, nicht unwichtige Frage, nämlich die nach der letzten Quelle unseres Bildwerkes, in welchem offenbar der Muttermord des Alkmaion mit dem Abschied als nicht zusammenfallend gedacht ist. Dass aber Alkmaion die Mutter vor

8) Nach der Tragödie s. oben a. a. O. — 9) Vgl. Welcker, Ep. Cycl. II. S. 386. Note 11.

dem Auszug, dem Auftrage des Vaters gemäss tödtet, wie dies Diodor berichtet, und wie es Asklepiades (Schol. Odyss. XI. 326) ausdrücklich hervorhebt, dies nimmt Welcker mit Wahrscheinlichkeit für das Epos an [8]). Scheint danach das Epos nicht die Quelle unseres Bildwerks zu sein, so bleibt die Frage offen, ob wir solch alterthümliche Malerei jünger als die Tragödie setzen dürfen, oder ob die Lyrik, uns unbekannt, sich früh des Stoffes bemächtigt hat?

Alle Begebenheiten aus der Mitte der Erzählung sind ohne bildliche Darstellungen geblieben [9]), nur aus den letzten Theilen bleibt Einiges anzuführen.

Die Eroberung Thebens ist nach einer Notiz in Welcker's alten Denkmälern II. S. 198. Note 23 in zwei unedirten, schlechten römischen Reliefen in Villa Panfili, welche wir als No. 2. u. 3. zählen wollen, dargestellt.

Es ist hier sodann die von Zoëga handschriftlich hinterlassene Erklärung des Reliefs in Winckelmann's Mon. ined. 103. zu erwähnen, für welches die von Winckelmann aufgestellte Deutung oben (S. 70) abgelehnt wurde. Zoëga dachte an Teiresias Auswanderung mit anderen Thebanern nach der Hauptschlacht von Glisas. Eine Begründung dieser Erklärung hat derselbe nicht gegeben, wie ich mich durch Hrn. Prof. Welcker's Güte aus dessen Papieren überzeugte; dass hier aber viel eher von einem flüchtenden Auswandern der sämmtlichen dargestellten Personen als von Ausstossung des blinden Greises die Rede ist, zeigt ein

8) Ep. Cykl. II. 391. — 9) Einige bisweilen auf Alkmaion's Rache gedeutete Vasenbilder wie Millingen, Vases Coghill 29. 2., Millin, Vases peints I. 44, Tischbein, Vases d'Hamilton I. 20 u. a. (vgl. Ann. IV. p. 103. Nro. 2, Millingen a. O. S. 31. Nro. 1.) stellen dieselbe sicher nicht dar. Von derselben führt Müller, Handb. §. 412. 3. Darstellungen an etrusk. Aschenkisten an; wenn er nicht etwa unedirte im Sinne hatte, kann ich nicht umhin, diese Angabe zu bezweifeln; mir sind keine Aschenkisten bekannt, welche die Scene enthielten.

Blick auf das Bildwerk, und danach liegt die Erklärung Zoëga's allerdings sehr nahe.

In der Erzählung, dass die Epigonen dem pythischen Gotte das Schönste von der Beute versprechen, dann bei der Eroberung Thebens Manto als das Schönste erkennen, und sie dem Apollon senden, liegt ein chevaleresker Zug, der möglicher Weise in seiner Darstellung den reizendsten Theil der Epigonen ausmachte. Und so liesse es sich begreifen, warum grade dies einige bildliche Darstellungen hervorgerufen hat, wenn die bisher hierauf bezogenen Kunstwerke in der Erklärung feststånden. Es sind dies die folgenden zwei:

Nro. 4. Altarrelief in Sorrent, abgeb. in Gerhard's antiken Bildwerken Taf. 21. [10]) Vor den drei hinlänglich charakterisirten delphischen Göttern, Apollon Kitharodos in der Mitte, Artemis mit langer Fackel links, Leto mit Scepter und verschleiertem Haupte rechts, hinter welchen noch der delphische Dreifuss zur Bezeichnung des Tempels sichtbar ist, sitzt auf dem Boden eine trauernde weibliche Person, in welcher Gerhard unter Müller's Zustimmung (Handb. §. 412. 3.) die nach Delphi geweihte Manto erkennt. Ferner

Nro. 5., ein pompeianisches Wandgemälde (Taf. VI. Nro. 11), abgeb. im Mus. Borbon. VII. 19. [11]), in welchem immerhin am einfachsten die vor Apollon traurig sitzende Manto zu erkennen sein wird. — Zweifelhaft ist mir die Erklärung aus derselben Begebenheit, welche Panofka in der Arch. Ztg. 1848. Anz. S. 74* dem bekannten Relief des s. g. mediceischen Marmorkraters in Florenz (abgeb. z. B. in der Gal. myth. 155, 556) giebt, in welchem man früher eine Opferung der Iphigeneia erkannte. Hiegegen sprach sich schon Uhden in den Schriften der Berl. Akad. v. 1812, S. 80 ff. aus; eine neue Erklärung, das Ge-

10) Vgl. Arch. Ztg. N. F. 2. Jahrg. (1848.) Anzeiger S. 74*. — 11) Früher in den Pitture d'Ercolano II, 17, dann Arch. Ztg. IV. Tf. 29.

richt der achäischen Fürsten über Aias wegen des Frevels gegen Kassandra bei Ilion's Einnahme nach Polygnotos Gemälden in der Stoa poikile von Athen (Paus. I., 5. 2.) und der delphischen Lesche (Paus. X. 26. 3.), gab Jahn, archäol. Beiträge S. 390 ff., während Panofka den Moment von Thebens Einnahme erkennt, wo die sieben Fürsten Manto als Kriegsgefangne von der Agora und dem Bilde der „jungfrauenbeschützenden Artemis" entführen wollen. — Auch die Erklärung, welche Panofka, arch. Ztg. 1845. S. 45 ff. für eine Jatta'sche Amphora daselbst Tf. 28 aufstellte, nach der Manto nebst ihrer Schwester Historis bei Thebens Einnahme als Schutzflehende auf dem Mantositze in Ismenion zu Theben [12]) zu erkennen wäre, lässt zu manche Schwierigkeiten übrig, als dass ich sie für die richtige halten könnte. —

12) Paus. VIII. 3. 1. IX. 33. 1.

III.

Kreis der Kypria.

Literarische Bearbeitungen. Epos: *Κύπρια* in elf Büchern von Stasinos von Kypros[1]). Inhalt nach den Excerpten aus Proklos Chrestomathie:

Zeus berathschlagt mit Themis über den troischen Krieg. Eris aber, welche sich zu den bei Peleus Hochzeit vereinigten Göttern gesellt, entzündet Streit wegen der Schönheit zwischen Athene, Here und Aphrodite, die zu Alexandros auf den Ida nach Zeus Auftrage von Hermes zum Spruch geführt werden; und es entscheidet Alexandros, angelockt durch die [Versprechung der] Hochzeit mit Helena, für Aphrodite. Hiernach baut Alexandros auf Aphrodites Veranlassung sich ein Schiff, und Helenos weissagt ihm über das Bevorstehende, und Aphrodite heisst Aineias mit jenem fahren, und Kassandra enthüllt das Bevorstehende. Landend aber in Lakedaimon wird Alexandros von den Tyndariden gastlich aufgenommen und darauf von Menelaos in Sparta. Und der Helena giebt Alexandros über dem Mahl Geschenke. Und hierauf verreist Menelaos nach Kreta, indem er Helena aufträgt, für die Gäste nach Gebühr zu sorgen bis sie abfahren würden. Hierauf aber führt Aphrodite Alexandros und Helena zusammen, und nach der Vermischung bringen sie von den Schätzen die Mehrzahl in's Schiff, und fahren bei Nacht ab. Aber Hera sendet ihnen einen Sturm entgegen, und nach Sidon verschlagen erobert Alexandros die Stadt. Nach Ilion aber heimschiffend bestellt er Hochzeit mit Helena.

Unterdessen werden Kastor mit Polydeukes ertappt, wie sie die Rinder des Idas und Lynkeus rauben, und Kastor wird von Idas, Idas aber und Lynkeus werden von Polydeukes erschlagen, und Zeus gewährt ihnen (den Dioskuren) die wechselnde Unsterblichkeit. — Hienach meldet Iris dem Menelaos das in seinem Hause Geschehene, der aber, heimkehrend, beräth mit seinem Bruder über den Feldzug gen Ilion. Und zum Nestor kommt Menelaos. Nestor aber erzählt ihm in einer Episode wie die Stadt des Epopeus, der Lykurgos Tochter geschändet hatte, zerstört ward, erzählt ihm die Geschichte von Oidipus und dem Wahnsinn des Herakles und von Theseus und Ariadne.

Darauf versammeln sie durch Hellas reisend die Fürsten, und entlarven Odysseus, der, um nicht mitziehen zu müssen, sich wahnsinnig stellte, indem Palamedes ihnen angiebt, seinen Sohn Telemachos zur Verstümmelung zu ergreifen. Und hierauf kommen sie in Aulis zusammen und opfern. Und es geschieht das Wahrzeichen mit dem Drachen und den Sperlingen, und Kalchas verkündet ihnen vorher, was geschehen werde. Dann laufen sie mit der Flotte aus, landen in Teuthranien,

1) Vgl. Welcker, Ep. Cycl. I. S.

welches sie, es für Troas haltend, verwüsten. Telephos aber eilt zur Hilfe herbei, tödtet Thersandros Polyneikes Sohn, und wird selbst von Achilleus verwundet. Als sie aus Mysien fortschiffen überfällt sie ein Sturm, welcher sie zerstreut. Achilleus aber landet in Skyros und heirathet des Lykomedes Tochter Deïdamia —

Hierauf kommt Telephos auf Geheiss eines Orakels nach Argos und es heilt ihn Achilleus, damit er Führer der Fahrt nach Ilion werde.

Als die Flotte zum zweiten Male in Aulis versammelt war, rühmte sich Agamemnon, der auf der Jagd einen Hirsch erlegt hatte, selbst Artemis zu übertreffen. Erzürnt hierüber hielt die Göttin sie von der Fahrt zurück, indem sie ihnen Stürme sandte. Als Kalchas den Zorn der Göttin verkündete, und Iphigeneia der Artemis zu opfern befahl, holten sie diese vorgeblich zur Hochzeit mit Achilleus herbei, und waren im Begriffe sie zu opfern. Artemis aber entrückt sie, versetzt sie zu den Tauriern, macht sie unsterblich, und stellt an der Jungfrau Statt eine Hirschkuh an den Altar.

Hierauf schiffen sie nach Tenedos. Bei einem Mahle aber wird Philoktetes von einer Wasserschlange verwundet und wegen des üblen Geruchs (seiner Wunde) auf Lemnos zurückgelassen Achilleus aber hatte sich mit Agamemnon entzweit, weil er zu spät eingeladen worden war.

Als sie auf Ilions Boden an's Land stiegen, bedrängten sie die Troer, und Protesilaos fällt durch Hektor. Darauf aber treibt sie Achilleus zurück, indem er Kyknos, Poseidons Sohn tödtet. Die Todten werden bestattet, und nach Troia werden Gesandte geschickt (Menelaos und Odysseus), welche Helena und die Schätze zurückfordern. Als aber jene kein Gehör geben, belagern die Achaier die Stadt (bekämpfen sie die Mauer der Stadt). Dann überziehen sie das Land und zerstören die umliegenden Städte. — Darauf verlangt Achilleus Helena zu sehen, und Aphrodite und Thetis führen beide an einen Ort zusammen. Später hält Achilleus die Achaier auf, als sie sich bereiten, heim zu fahren. Darauf treibt er die Rinder des Aineias fort und zerstört Lyrnesos und Pedasos und viele der umliegenden Städte. Und er tödtet den Troïlos. Patroklos aber bringt den (gefangenen) Lykaon nach Lemnos und verkauft ihn. Aus der Beute aber erhält Achilleus Briseïs als Ehrengeschenk und Agamemnon Chryseïs. Darauf wird Palamedes Tod erzählt. Und es folgt Zeus Rathschluss, die Troer zu erleichtern, indem er Achilleus von der Waffengenossenschaft der Hellenen abwendig macht, und schliesslich das Verzeichniss der mit den Troern Verbündeten. —

Trilogie von Aischylos: *Θαλαμοποιοί*, *Ἰφιγένεια*, *Ἱέρειαι* [2]), **einzelne Titel von dems.** *Τήλεφος*, *Παλαμήδης* [3]) **Tragödien** [4])

2) Welcker, Trilogie S. 408, wo *Ἱέρειαι*, *Θαλαμ.* *Ἰφιγ.* angenommen war, Rhein. Mus. V. 447—466, Griech. Tragg. I. 29. — 3) Von Welcker, durch einen aus Arist. Ran. 972. entnommenen Titel *Κύκνος* ergänzt, Gr. Tragg. I. 31. ff., als Trilogie aufgestellt. 4) Sophokles: *Ἀλέξανδρος*, Welcker, Gr. Tragg. I. 100. *Ὀδυσσεὺς μαινόμενος* das., Sprosse *Σκύριαι* das. 102, *Ἰφιγένεια* = *Κλυταιμνήστρα* das. 107, *Ἀχαιῶν σύλλογος* das. 110, *Ποιμένες* das. 113, *Ἑλένης ἀπαίτησις* das. 117 u. Nachtrag z. Trilogie S. 292, *Τρωΐλος*

von Sophokles, Euripides, Jon (?), Achaios, Jophon, Sophokles dem Enkel, Agathon, Timesitheos, Patrokles von Thurioi, Moschion, Astydamas d. j. Nikomachos (?); römische von Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Attius; spätes Epos: ausser dem in Bezug auf Peleus und Thetis wohl hieher gehörigen Theil der Peisandrischen ἡρωϊκαὶ θεογαμίαι [6]) Koluthos: Ἑλένης ἁρπαγή, Tzetzes: Τὰ πρὸ Ὁμήρου [7]).

das. 124, Παλαμήδης das. 129 endlich Κρίσις (Parisurteil) als Satyrspiel nachgewiesen im Nachtrag zur Trilogie S. 305. — Euripides: Ἀλέξανδρος das. II. 462, Sprosse: Σκύριαι das. 476, Τήλεφος α' und β' 477, O. Jahn Telephos und Troilos, Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι, Sprosse: Πρωτεσίλαος das. 494, Παλαμήδης das. 500. und der unechte Τέννης das. 499. — Jon: Ἀγαμέμνων, unsicher, vielleicht zur Ilias das. III. 947; Achaios: Κύκνος das. 961 und Urlichs Achaei Eretriensis fragmm. p. 27 ff.; Jophon Τήλεφος das. 976; Sophokles der Enkel: Κάστωρ καὶ Πολυδεύκης das. 978; Agathon: Τήλεφος das. 989; Timesitheos: Κάστωρ καὶ Πολυδεύκης das. 1046, Ἑλένης ἀπαίτησις das.; Patrokles von Thurioi Κάστωρ καὶ Πολυδεύκης das. 1048; Moschion Τήλεφος das.; Astydamas d. j. Παλαμήδης das. 1060; Nikomachos: Ἀλέξανδρος (?) das. 1146. — 5) Livius Andronicus: Helena, Welcker a. O. S. 1368; Naevius: Iphigenia, das. 1369. Ennius: Alexander, Telephus, Iphigenia nach Euripides, welcher zu vergl.; Attius: Telephus nach Aischylos — 6) Anderes Einzelne s. unten zu den einzelnen Begebenheiten. — 7) Ferner noch einige unsichere Titel, die auf Theile des Stoffes der Kyprien bezogen werden können, ohne dass sie für uns Bedeutung hätten. —

In dem troischen Kreise, den wir mit den Kyprien betreten, finden wir eine Masse von Kunstdenkmälern, welche an's Unglaubliche grenzt, und welche jährlich sowohl durch neue Funde als durch neue Erklärungen der Art vermehrt wird, dass ich mich von vorn herein bescheide, in den folgenden Theilen dieses Werkes nur einen festen Stamm für eine immer fortzusetzende Sammlung geben zu können. Selbst auf Vollständigkeit mache ich hier nur in sofern Anspruch, als kein bedeutendes Monument übergangen ist. Dagegen will ich die Hoffnung nicht verschweigen, dass die von mir gewählte Gliederung des Stoffes im Ganzen wie im Einzelnen für allen künftigen Zuwachs, er möge sein welcher Art er will, eben so passend und natürlich sein wird, wie er aus der Eigenthümlichkeit der bisher bekannten Monumente und deren Gruppen natürlich entnommen ist. Auf diese Gruppen aber ist in jeder Beziehung, in künstlerischer wie in poëtischer das meiste Gewicht zu legen; denn in ihnen spiegelt sich der Einfluss, den die Poësie auf die bildende Kunst ausübte nicht allein quantitativ, sondern eben so sehr qualitativ, und aus ihnen besonders lässt sich das in der Einleitung besprochene Verhältniss der bildenden Kunst zu den Poësien am klarsten erkennen. Das stofflich wie das in der Ausführung bedeutende der Gedichte wirkte auf die Kunst ein, und beide Einflüsse sind auch beim flüchtigen Ueberblick gerade in den Gruppen der Bildwerke zu erkennen. Es ist weder gleichgiltig noch zufällig, dass in den Kyprien einzelne Gruppen augenscheinlich unter dem Einfluss der poëtischen Ausführung eine Zahl von Bildwerken umfassen, welche die Bilderreihen zu ganzen Gedichten zum Theil erreichen, zum Theil übertreffen, dass in der Aithiopis die stoffliche Gliederung wirkt, dass in den Kreisen der Iliupersis die Fülle der vieltheiligen Handlung sich mehr als in anderen Kreisen in zusammenfassenden Kunstwerken abspiegelt, während die Bildwerke zur Ilias sich mit einer Gleichmässigkeit auf alle Partien vertheilen, welche wenige oder keine Ein-

zelanhäufungen gewahren lässt, und der Bilderkreis der Odysseia eine ähnliche Erscheinung, jedoch nicht so strenge zeigt. Und auch das ist nicht gleichgiltig, zu beobachten, wie die verschiedenen Gruppen aus verschiedenen Kunstepochen ihre Monumente erhalten haben, wie die eine vorwiegend archaische Bildwerke umfasst, während die andere auffallend viele Denkmäler aus später Zeit und die dritte solche aus allen Zeiten und allen Kunstarten aufzuweisen hat. — Ueber die Zurückführung der Bildwerke auf die verschiedenen poëtischen Bearbeitungen der Stoffe enthält die Einleitung das Ausführlichere, hier will ich nur auf eine Aeusserung Bergk's, die gerade mit der zunächst zu besprechenden ersten Gruppe der Bildwerke zu den Kyprien in Verbindung steht, Einiges entgegnen. Bergk sagt, Ztschr. für A. W. 1850, Nro. 51. S. 406., Welcker habe den directen Einfluss der kyklischen Dichtungen auf die Entwickelung namentlich der Plastik zu hoch angeschlagen, und S. 407, in Bezug auf die Darstellungen von Peleus und Thetis Liebeskampf und Hochzeit, es lasse sich nicht nachweisen, dass die kyprischen Gedichte für alle diese Werke der bildenden Kunst das Vorbild (richtiger die Quelle) waren, jene Begebenheit sei dort nur erwähnt gewesen, Genaueres darüber sei nirgend berichtet, Nichts stehe im Wege auch andere Einwirkungen anzunehmen. Ich entgegne hierauf in aller Kürze: dass erstens Peleus und Thetis Hochzeit nicht nur erwähnt, sondern dass sie in den Kyprien ausführlich erzählt war, lässt sich aus äusseren und inneren Gründen mit grosser Wahrscheinlichkeit schliessen [1]), Genaueres wird uns freilich nicht berichtet,

1) Ich wüsste in der That nicht, welche Poësie mit mehr Nothwendigkeit auf die Erzählung dieser Geschichte hingedrängt wäre, als grade die Kyprien, deren einer Hauptheld, Achilleus aus der Verbindung des Peleus mit der Thetis hervorging. Und ob es wohl dem Stile des Epos entsprechend wäre, die götterbesuchte Hochzeit als Local und Anlass des Schönheitsstreites nur zu erwähnen, wie dies die Excerpte thun? Mächtig spricht auch die schlagende Parallele der Erzählung von Helena's Erzeugung und Erziehung (fragm. 7. W. vgl.

es lässt sich aber, wie Welcker thut (Ep. Cycl. II, 113), aus Homer entnehmen und aus Pindar erweitern. Auch andere Einwirkungen (poëtische Quellen der Bildwerke) anzunehmen steht gewiss Nichts im Wege, nur ist mit dem annehmen Nichts gewonnen, falls sie nicht nachzuweisen sind. Wo dies möglich ist, wie bei dem Vasenbild (unten Nro. 15, Taf. VII. Nro. 5.) von dem Bergk ausgeht, da kann der Gewinn nur erfreulich, wo dies aber nicht stattfindet, wie in der grossen Mehrzahl der Fälle, da dürfte der Gewinn aus einer angenommenen lyrischen Quelle denn doch so gering sein, dass es immer räthlicher scheint, den Einfluss der bekannten epischen Quelle auszudehnen, selbst auf die Gefahr hin, dies oder jenes Bildwerk an eine später zu entdeckende lyrische Poësie abtreten zu müssen. Ist und bleibt ja doch das Epos die allgemeine Basis.

I. Peleus und Thetis Liebeskampf und Hochzeit. [2])

Es ist dies eine der stärksten Gruppen von meistens archaischen Bildwerken oder wenigstens solchen aus früherer Kunstzeit, unter welcher wir die Darstellung einer älteren und einer geneuerten Erzählung unterscheiden können. Die ältere Erzählung, deren poëtische Quellen das stasinische und hesiodische [3]) Epos waren, deren Gewährsmänner für uns, ausser Homer in einzelnen Andeutungen [4]), Pindar [5]) und die Tra-

Ep. Cycl. II. 93. 130., nur glaube ich nicht dass die Fragmente 5. u. 7. so zu verbinden sind, wie dies Welcker S. 92 thut) dafür, dass ähnlich Achilleus Ursprung besungen war. Freilich theilt auch Welcker a. a. O. S. 132 die Bergk'sche Ansicht, dass die Fabel von Peleus und Thetis in den Kyprien nicht gerade vorkam. — *2)* Vgl. de Witte, Annali IV. S. 90 ff. — *3)* Das Epithalamium des Peleus und der Thetis b. Tzetz. proleg. ad Lycophr. prooem. Als Theil des *κατάλογος γυναικῶν*? Vgl. Markscheffel Hesiodi cet. fragmm. p. 314. Dass hievon Catull's Epithalamium (Carm. LXI.) an vielen Orten eine Nachahmung sei, wie de Witte Ann. IV. S. 92 annimmt, halte ich für irrig. — *4)* Il. XVIII. 84, wichtiger das. 432 und XXIV. 59. Ferner XI. 143. 161. XVI. 867, XVII, 195, 443, XXIII. 277. — *5)* Pyth. III. 154, Nem. III. 54 u. 60, IV, 101, Isthm. VIII. 30.

giker an ein paar Stellen [6]) sind, ist im Wesentlichen die, dass nach dem Rathschluss der Götter, namentlich des Zeus, Thetis, die Zeus selbst geliebt hatte, einem Sterblichen zur Ehe gegeben ward, weil Themis geweissagt hatte, dass ihr Sohn stärker werden würde als sein Vater [7]). Dieser Sterbliche war Peleus, Aiakos Sohn, dem sich aber die Göttin keineswegs willig ergab, sondern dem sie sich durch vielfache Verwandlungen zu entziehen suchte. Durch den Rath des weisen Kentauren Cheiron aber, der namentlich bei Pindar (Nem. III. 54 u. 60. IV. 101, vgl. Eurip. a. O.) an der Entwickelung der Sache starken Antheil hat [8]), gelingt es Peleus, die entfliehende Göttin zu ereilen und ihren Widerstand zu brechen, als Braut folgt sie ihm in Cheiron's Höhle und die Hochzeitfeier beehren alle Götter, gabenbringend, mit ihrer Gegenwart. — Die spätere Erzählung macht zu dem eben dargestellten einfachen Kern der Geschichte einige Zusätze, welche wir bei Apollonios [9]), Koluthos [10]), Catull [11]), Ovid [12]), Hygin [13]), Philostratos [14]) und Tzetzes [15]) finden, von welchen aber das von Ovid beigebrachte, dass Peleus die schlafende Göttin überraschte und knebelte (!) weitaus das Wichtigste ist [16]). —

Für die Darstellung der Kunstwerke trennen wir die auf die ältere Erzählung begründeten von denen, welche sich auf die Zusätze der neueren beziehen. In der ersteren Gruppe ist es wichtig zu unterscheiden:

6) Sophokles b. Schol. Pind. Nem. III. 60, Euripides Iphig. Aulid. 625—633 (Bothe) und Androm. 1232 f. — *7)* Pind. Isthm. VIII. 28., Apollod. III. 13. 5., Apollon. IV. 800. Nach Anderen (Aesch. Prom. 767, Hygin. f. 42, Serv. ad Virg. Ecl. 6. 42) war Prometheus, nach Ovid. Metam. XI. 250 f. Proteus der Weissagende. — *8)* Zu seiner Tochter machen Thetis Dict. Cret. I. 14., IV. 7., Tzetz. Chil. VII. 98., Schol. Apoll. Rhod. I. 558. — *9)* Ap. Rhod. Argon. IV. 761 ff. — *10)* Rapt. Hel. 17 ff. — *11)* Carm. LXI. 19—30. — *12)* Metam. XI. 230—265. — *13)* Fab. 54. — *14)* Heroik. 19. — *15)* Chil. VI. 98. — *16)* Andere Einzelheiten, welche für Kunstwerke Bedeutung haben, werde ich bei Gelegenheit dieser anziehen.

1. Die Verfolgung, 2. den Liebeskampf und 3. die Hochzeit.

1. Die Verfolgung.

Obgleich hier nur wenige Monumente anzuführen sind, ist die Thatsache von deren Vorhandensein wichtig zur Unterscheidung der älteren Erzählung von der neueren. Ich sage wenige Monumente, weil die grosse Zahl von Vasenbildern [17]), welche eine vor einem Manne fliehende Frau darstellen, ohne dass diese durch Attribute oder Beiwerk näher bezeichnet wäre, eine Erklärung aus einer Reihe von Liebesverfolgungen des griechischen Mythus oder selbst des Alltagslebens zulassen, so dass es willkürlich erscheint, sie auf Peleus und Thetis vorzugsweise zu beziehen, wie dies R. Rochette, Mon. inéd. I. p. 11 ff. thut. Mit Recht hat daher schon de Witte Ann. IV. S. 103. die Aufnahme dieser Vasen abgelehnt [18]). Nur die schärfer charakterisirten können hier Geltung haben.

Nro. 1. Aryballos von freiem Stil (Taf. VII. Nro. 1.) abgeb. bei Panofka, Musée Blacas Tf. XI. 2. Die hier von einem leicht bekleideten Jüngling verfolgte Nymphe ist durch den Delphin oder sonstigen Fisch auf's Bestimmteste als Meergottheit bezeichnet, und die Darstellung demgemäss mit Sicherheit auf unseren Mythus zu beziehen. — Ebenfalls gut charakterisirt ist:

Nro. 2., ein Stamnos mit rothen Figuren, von Gerhard im römischen Kunsthandel gezeichnet und in den auserlesenen Vasenbb. III. Tf. 182 veröffentlicht. Der Avers zeigt uns freilich nur eine nicht näher bezeichnete Verfolgung, aber der auf dem Revers sitzend gemalte, Scepter und Fisch haltende Greis, zu dem zwei Frauen flüchten,

17) R. Rochette, Mon. inéd. I. p. 16 spricht von etwa 50 Stück. — 18) Für die bei Rochette Pl. IV. 1. gezeichnete vgl. Welcker, Alte Denkmäler III. 138 ff. Taf. 14.

während eine dritte neben ihm steht [19]) ist, wie uns eine Reihe gleich zu erwähnender Vasen beweisen Nereus, Thetis Vater, und jene Frauen sind ihre Schwestern die Nereiden [20]), welche, erschreckt über die kühne That des Sterblichen, zum Vater flüchten. Also auch hier bezeichnet das Attribut des Fisches die Scene. Anders in

Nro. 3., einer Kalpis freien Stils (Taf. VIII. Nro. 5), abgeb. bei Millingen, Peintures de Vases de div. Coll. pl. IV. [21]) In der Mitte verfolgt der leichtbekleidete Peleus die fliehende Nereide, welche er im nächsten Momente erreichen und so umfassen wird, wie uns dies die folgende ansehnliche Reihe von Monumenten zeigt. Unfähig, durch blosse Flucht sich länger des Sterblichen Verfolgung zu entziehen, beginnt die Göttin, sich in verschiedene Gestalten zu verwandeln, was die bildende Kunst hier wie in vielen anderen Fällen so ausdrückt, dass die angenommenen Gestalten zum Theil aus der menschlichen Gestalt der als verwandelt zu denkenden Göttin hervorragen. Hier ist's eine Schlange, ein Meerdrache (Hydra mit Bart und Kamm) und ein Wolf oder wolfartiger Hund [22]), welche von der Göttin aus sich Peleus feindlich entgegen wenden, wie denn die Thiere auf manchen der folgenden Monumente, um den fortgesetzten Widerstand auszudrücken, Peleus körperlich angreifen und verletzen [23]). Dass Peleus dennoch als Sieger aus diesem Kampfe hervorgehen wird, deutet der Eros an, welcher, von der links zu äusserst ruhig neben einer Myrthe stehenden

19) Doris, Nereus Gemahlin nach Gerhard, a. a. O. S. 71. — *20)* In einer derselben mit Gerhard a. a. O. Iris zu erkennen, möchte ich nicht wagen, die beiden flüchtenden Mädchen sind durchaus nicht verschieden charakterisirt. — *21)* Vgl. Millingen a. a. O. S. 7., de Witte, Ann. a. O. S. 104 f. R. Rochette, M. J. I. p. 3. Note 7. Gerhard, A. V. III. S. 68. Note 10.b. — *22)* Dass in den literarischen Quellen der Wolf oder Hund unter den Verwandlungen der Thetis in Thiere nicht ausdrücklich genannt wird, worauf de Witte, Ann. l. c. so grosses Gewicht legt, halte ich für durchaus gleichgiltig. — *23)* So auch Pind. Nem. IV. 62 ff. (D).

Aphrodite, zu der er, wie ihren Befehl abwartend zurückblickt, abgesandt, seine Tänie als prophetisches Siegs- und Liebessymbol [24]) entfaltet. Hinter Aphrodite erscheint noch ein zweiter Beistand des Peleus, der sich auf mehren der unten zu besprechenden Denkmäler wiederfindet, Cheiron nämlich der Kentauren weisester, Achilleus künftiger Erzieher, welcher auch in der Poësie an dem Unternehmen zu Peleus Gunsten Theil hat [25]). Er hält hier schon Pelions ragende Esche, welche er bei der Vermählung Peleus als Geschenk geben wird. Rechts von der Mittelgruppe zunächst eine Nereide [26]), welche, erschreckt geflohen, einem kahlköpfigen, reich bekleideten und bescepterten Mann zu Füssen fällt, in welchem nach zahlreichen Analogien unten vorzuführender Kunstwerke [27]) nur Nereus, der Meeresalte erkannt werden kann. Den Abschluss nach dieser Seite macht eine durch Kredemnon ausgezeichnete, auf einem Delphin reitende Meergöttin, welche Doris, Nereus Gattin zu benennen erlaubt sein wird. —

Eigenthümlich und keineswegs unzweifelhaft ist sodann die Verfolgung der Thetis dargestellt in

Nro. 4. der unedirten volcentischen Oinochoë mit schw. F. auf weissem Grund in Berlin (Taf. VII. Nro. 2) [28]). Das mit

24) Für letztere Bedeutung vgl. Welcker, Alte Denkmäler III. S. 312 f. — *25)* Pind. Nem. III. 56. (D) *νύμφευσε Νηρέος θύγατρα*, was wohl auch durch Apollod. III. 13. 5, wo Cheiron Peleus räth, dem Zauber der Göttin kühn zu widerstehen, Erläuterung erhält. Vgl. Eurip. Iph. Aulid. 628 ff. — *26)* Diese, weil sie einen leichten Chiton phainomeris trägt, und weil diese leichte Tracht besonders geeignet ist, das Waten im Sande zu erleichtern mit de Witte a. a. O. p. 105. Psamathe zu taufen, halte ich für eine sehr müssige Spielerei, in der Manier einer bekannten spitzfindigen Erklärungsweise, welche neuerdings nach Gebühr gewürdigt worden. Vgl. O. Jahn, die Ficoronische Cista, Leipzig 1852. — *27)* Vgl. auch oben Nro. 2. — *28)* Gerhard, neuerw. ant. Denkm. II. 1639, von der ich Hrn. Prof. Gerhard's Güte die Zeichnung verdanke. Derselbe nennt den Gegenstand „mehr andeutungsweise als augenfällig“ dargestellt. Vgl. noch Auserl. Vasen III. S. 67. Note 9.

Ranken vielfach durchzogene Bild zeigt uns einen leicht bekleideten Bärtigen, im schnellsten Laufe mit gezücktem Schwerdt eine eilends entfliehende Frau verfolgend. Vor ihr, aber keineswegs mit ihr zusammenhangend, sondern mehr wie an dem Ort, zu dem sie flüchtet (vgl. unten Nro. 34), erhebt sich eine grosse, gefleckte Schlange. Möglich allerdings, dass hiedurch auf eigenthümliche Art die im nächsten Augenblick beginnenden Verwandelungen der Göttin angedeutet werden sollen, aber dass diese Darstellung von allen übrigen abweicht [29]), darf eben so wenig verschwiegen werden, als dass Peleus gezücktes Schwerdt, das zur Liebesverfolgung wenig stimmt, auf keinem einzigen sicheren Denkmal der Scene nachweisbar ist.

2. Der Liebeskampf.

Der Liebeskampf des Peleus und der Thetis ist, bald auf die beiden Hauptpersonen beschränkt, bald in verschieden erweiterten Darstellungen ein Lieblingsvorwurf der Vasenmalerei, sowohl der archaischen wie des freien Stiles.

Dass Thetis von Peleus ereilt und ergriffen, durch Zauberkünste und Verwandelungen den Helden zu erschrecken, ihm zu entfliehen sucht, ist nach Pindar Nem. IV. 62 ff., nach Sophokles [30]) nach dem Zeugniss bei Apollodoros (a. a. O.) und der damit übereinstimmenden Erzählung Ovids [31]) als durchstehender Charakterismus der poëtischen Tradition dieser Begebenheit zu constatiren. Unbedingt aber ist ein Widerstreben der Göttin, ist ein Ringen gegen Peleus der unabänderliche Inhalt der gesammten älteren Version des Mythus. Danach sind die Monumente zu gruppiren. Die Hauptmasse bilden diejenigen, in welchen Thetis Verwandelungen angegeben sind, geringer an Zahl sind diejenigen, wo jene fehlen; eine nicht gewaltsame Entführung, ein gutwilliges

29) Ausser etwa Nro. 38. — *30)* Im Troilos und in Achilleus Ersten bei Schol. Pind. Nem. III. 36. — *31)* Metam. XI. 243. Vgl. auch de Witte Ann. a. a. O. S. 94 f.

Sichergeben der Göttin beruht für Vasenbilder auf Täuschung [32]).

Voran ist hier als ältestes Bildwerk, zugleich auch als ein neues Zeugniss für den Charakter der älteren poëtischen Erzählung als

Nro. 5. das Relief des Kypseloskastens zu nennen. Paus. V. 18. 1. berichtet: dargestellt ist die Jungfrau Thetis, es ergreift sie Peleus, von der Hand der Thetis windet sich eine Schlange Peleus entgegen.

Hieran reihen wir zunächst:

A. Die archaischen Vasengemälde.

a. Der Liebeskampf mit Verwandelungen.

Als die einfachsten Darstellungen nennen wir:

Nro. 6. eine Amphora in Basseggio's Vorräthen von Gerhard gesehen, und notirt in den Auserl. Vasenbb. III. S. 67 Anm. 9. d., sodann:

Nro. 7., eine Amphora aus den Canino'schen Sammlungen (Select. Canino Nro. 1523) jetzt im brit. Museum Nro. 509. und

Nro. 8., eine Kyathis von Vulci ebenfalls im brit. Museum Nro. 667. — Diese drei Vasen enthalten nur die beiden Hauptpersonen, Peleus, welcher Thetis um die Mitte des Leibes fest umfasst hält, in der fast immer wiederkehrenden Composition. In allen dreien ist auch die Verwandelung mit geringen Modificationen der Darstellung durch einen Löwen angedeutet. — Hieran schliessen sich folgende 5 Monumente, deren wesentliche Abweichung in der Hinzufügung zweier zu beiden Seiten von der Mittelgruppe fliehenden Nereiden besteht.

32) De Witte stellt Ann. a. a. O. S. 103. als dritte Classe dieser Bildwerke hin „ceux, ou l'union d'un mortel et d'une déesse s'exécute comme par une convention mutuelle" cet., und rechnet dahin S. 124 die unten folgende Nummer 44; es ist dies aber ein bares Versehen.

Nro. 9. Lekythos im Louvre, notirt bei R. Rochette M. I. I. p. 11. Note 1. [33]) Die Verwandelung ist durch eine Schlange angedeutet.

Nro. 10. Skyphos im Louvre abgeb. bei R. Rochette M. I, pl. I. 2. [34]) Auch hier ist die Verwandelung durch eine grosse Schlange angegeben, wenn nicht die das ganze Bild (wie manche andere) bedeckenden Ranken, die von Thetis auszugehen scheinen, eine zweite andeuten sollen [35]).

Nro. 11. Oinochoë in München (Taf. VII. Nro. 3.), abgeb. bei Dubois Maisonneuve Introduction pl. 70. 3. [36]) Als Verwandelungen finden wir einen Löwen (Panther nach de Witte) und eine Schlange.

Nro. 12. Oinochoë des Grafen Pourtales, abgeb. bei Rochette M. I. pl. I. 1. [37]) Auch hier Löwe (oder Panther, nach de Witte) auf Peleus Nacken und Schlange als Verwandelungen. Peleus hat die Göttin nicht wie gewöhnlich mitten um den Leib gefasst, sondern unter dem Knie, und hebt sie, als wolle er sie über die Schulter werfen, wie in einigen unten folgenden etruskischen Spiegeln.

Nro. 13. Tyrrhenische Amphora des Prinzen Canino, Museum étrusque Nro. 154. [38]) Schlange und Tiger (oder Panther, Löwe?) bezeichnen die Verwandelungen. Die Schlange ringelt sich über Thetis Haupte, der Tiger hat sich an Peleus Stirn festgebissen. Rv. Bakchos und Ariadne zwischen zwei Satyrn.

Etwas mehr erweitert ist die Scene in

33) Auch bei Gerhard a. a. O. S. 67. Note 9. k. und bei de Witte a. a. O. S. 108. nach Nro. 6. — 34) Früher sehr schlecht b. Caylus II. 33. 1. Vgl. Gerh. a. a. O. Note 9, i, de Witte a. a. O. S. 108. Nro. 6. — 35) Einen Baum nennt unter den Verwandelungen Ovid. Metam. a. a. O. — 36) Notirt bei Gerhard a. a. O. Note 9. g., de Witte S. 108. Nro. 5. — 37) Vergl. das. S. 9. Gerhard a. a. O. Note 9. f. de Witte S. 107. Nro. 4. — 38) Auch im Catalogo di scelte antichità etr. del princ. di Canino unter ders. Nummer. Gerh. a. a. O. Note 9. e., de Witte S. 108. Nro. 7.

Nro. 14., einer münchener Amphora[39]). Hier ist auf der Vorderseite die bekannte Gruppe der Ringenden, ein Löwe als Zeichen der Verwandelung und eine fliehende Nereide; der Revers zeigt die Fortsetzung der Scene, eine zweite Nereide flieht erschrocken und Botschaft bringend zu Nereus, welcher beide Hände, in der einen den Stab haltend, ihr entgegenstreckt. — An diese einfachen Darstellungen schliesst sich dann das bedeutendste und ungleich interessanteste Monument dieser ganzen Abtheilung, nämlich

Nro. 15., die Amphora von Vulci, früher des Prinzen Canino[40]) jetzt in München (Taf. VII. Nro. 5.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Tf. 227.[41]) Die Gruppe der beiden Hauptfiguren (*ΘΕΤΙΣ ΣΕVΕ𐌐*) bietet wenig Neues, nur dass Peleus die Göttin etwas anders umfasst, als gewöhnlich. Als Zeichen der Verwandelungen sehen wir zwei kleine Panther, den einen auf Peleus Rücken, den anderen in seinen linken Arm verbissen. Ausserdem aber lodern von Thetis Schultern Flammen empor[42]). Links, dicht hinter Peleus, und zu ihm, seinem Schützling, helfend die rechte Hand ausstreckend, steht der Kentaur Cheiron (*XIPON*) mit menschlichen Vorderbeinen wie vielfach in Vasenbildern, auf der Schulter einen Ast mit zwei daran hangenden Hasen tragend. Andererseits, rechts entflieht eine, hier Pontmeda (*ΠΟΝΤΜΕΔΑ*) genannte Nereide, in welcher allgemein die bei Apollodor I. 2, 7 angeführte Pontomedusa erkannt wird. — Den interessantesten Zusatz aber bietet uns das zwischen Cheiron's Beinen geschriebene Wort *ΠΑΤΡΟΚΛΙΑ* Patroklia, der Titel eines, wie Bergk annimmt, lyrischen Gedichtes

39) Nro. 100. Nach den handschriftlichen Notizen Welcker's. — 40) Mus. étrusque Nro. 544. reserve. Nro. 6. Vergl. Rapp. volc. Not. 412. — 41) Vergl. das. S. 144, de Witte a. a. O. S. 111. f. Nro. 15, Bergk in der Zeitschr. für Alterthumswissenschaft 1850. Nro. 51. S. 406. ff. — 42) Dass nicht Flügel (wie in Nro. 36. kleine Stirnflügel) gemeint seien, ist ausführlicher bei de Witte a. a. O. angezeigt, Feuer wird unter Thetis Verwandelungen genannt bei Apollod. a. a. O.

in stesichorischem Stil, welchem dann auch der auf dem Revers unserer Vase mit eigenthümlichen Neuerungen[43]) dargestellte Tod des Achilleus zuzuschreiben wäre[44]).

Auf diese Darstellungen des Liebeskampfes mit angedeuteten Verwandelungen der Thetis lassen wir zunächst die archaischen Monumente

b. des Liebeskampfes ohne Verwandelungen

folgen, welche zum Theil nur als leichte Variationen der besprochenen erscheinen, und auf deren Mehrzahl die Weglassung der Verwandelungen auf Rechnung nachlässiger und gedankenloser Fabriknachahmung zu setzen sein dürfte. Zunächst finden wir in

Nro. 16., einer Campanischen Hydria [45]), jetzt in München[46]), nur die einfachen Gruppen der Hauptfiguren in gewohnter Composition, beiderseits von einer fliehenden Nereide umgeben. Oben, links von Thetis steht das unlesbare *ΙΝΩΕΙΝΔ*. — Sehr ähnlich[47])

Nro. 17., eine Amphora daselbst (Nro. 71), deren Rv. Dionysos zwischen zwei Satyrn zeigt. — Wieder ähnlich, jedoch von besonders gutem Stil ist

Nro. 18., eine zweite Amphora daselbst (Nro. 3.) de-

43) Ich werde das Bild seiner Zeit bringen und genauer besprechen. Vergl. auch die Einleitung. Einstweilen sei hier nur bemerkt, dass ausser den im Epos bei Achilleus Tode thätigen Helden, Aias und Paris, hier noch Menelaos und Neoptolemos den Sterbenden kämpfend umgeben, während Nireus (? OIOI IN) todt am Boden liegt. — *44*) Ich gestehe mit Freuden, dass Bergk's Resultat im Ganzen sehr anspricht, kann aber nicht umhin zu behaupten, dass der Erweis namentlich in Bezug auf Achilleus Tod nicht frei von Künstelei ist. — *45*) Von der mir aus dem archäolog. Apparat des berliner Museums durch Gerhard's Güte Durchzeichnung vorliegt. — *46*) Wahrscheinlich Nro. 14. nach Welcker's Notaten. — *47*) Die folgenden Notizen über Nro. 17, 18, 19, 20, 21 u. 24 nach Welcker's handschriftlichen Notaten aus dem Jahre 1840 also vor den Ankäufen aus der Reserve étrusque in Frankfurt 1841.

ren Revers den Minotaurenkampf originell und zierlich darstellt. Ferner:

Nro. 19., eine dritte dergleichen (Nro. 146.?) mit einem von zwei Zuhörern umgebenen, bärtigen Kitharöden auf dem Revers. Sodann

Nro. 20., eine vierte [48]) (Nro. 18.) welche auf Avers und Revers Rebzweige in den Feldern zeigt, im Rv. Dionysos und Kora zwischen zwei Satyrn. Endlich:

Nro. 21., ein kleines Gefäss (Nro. 336.), auf dem der Hauptgruppe nur eine fliehende Nereide beigegeben ist, während die bisher genannten deren zwei haben. — Ganz ohne nähere Angaben muss wahrscheinlich hier noch eingereiht werden:

Nro. 22., ein volcenter Isthmion, welches Gerhard im Rapp. volc. not. 607. p. 165 anführt, und danach auch de Witte a. a. O. als Nro. 11. notirt. Rv. Apollon, Artemis und Hermes. — Erweitert ist die Scene in folgenden beiden Vasenbildern, in

Nro. 23., einer Hydria im leydener Museum Nro. 1646. [49]), wo die bekannte Mittelgruppe rechts von Cheiron, links von einer Nereide umgeben ist, während am Hals 3 Renner und unter dem Hauptbild Thiere sich finden; sodann in:

Nro. 24., einer weit offenen Amphora in München (Nro. 146.) Zunächst an der Mittelgruppe Cheiron mit menschlichen Vorderbeinen, dann jederseits 2 Nereiden fliehend, vor dem einen Paar noch ein Heros mit Lanze, wahrscheinlich Telamon zu nennen [50]).

48) Wenn dies nicht die oben Nro. 13 angeführte thyrrhenische Amphora Canino ist. — *49)* Siehe L. J. F. Janssen: De grieksche romeinsche en etrurische Monumenten van het Museum van Oudheden te Leyden. Vergl. Gerhard a. a. O. Note 9. b. — *50)* Vergl. unten Nro. 37.

B. Die Vasenbilder mit rothen Figuren.

a. Der Liebeskampf mit Verwandelungen.

Auch hier können wir mit der einfachen, auf die Gruppe der beiden Hauptpersonen beschränkten Scene beginnen. Wir finden sie in folgenden Innenbildern zweier Trinkschalen:

Nro. 25., Kylix im berliner Museum (Taf. VII. Nro. 6.), abgeb. bei Gerhard, Trinkschalen Tf. 9. 1.[51]) In strengem Stil und zierlichster Ausführung, die Namen der Personen (*ΓΕΛΕVΣ*, *ΘΕΘΙΣ* sic) und des Künstlers (*ΓΕΙΘΙΝΟΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ*), sowie ein palästrischer Bravoruf (*ΑΘΕΝΟΔΟΤΟΣ ΚΑΛΟΣ*) beigeschrieben, zeigt uns dies ausgezeichnete Vasenbild die bereits bekannte Composition mit einigen interessanten Besonderheiten. Dahin rechne ich die mäandrische Verschlingung von Peleus Fingern, durch welche das unbedingte Festhalten [52]) des Helden eben so naiv wie deutlich bezeichnet ist. Sodann den Ringel über dem Knöchel an Peleus Bein, den ich übrigens lieber mit Welcker für ein Versehen des Malers halte, welcher Peleus mit Achilleus verwechselte, der mehrfach durch das eine Episphyrion als nur an dieser Stelle verwundbar bezeichnet wird [53]), als in ihm mit Gerhard eine proleptische Anspielung auf Achilleus zu finden, wenn nicht überhaupt die Andeutung dieses einzelnen Epysphyrions zufällig ist [54]), und dasselbe sich am anderen Bein wiederholt hätte, wenn dieses nicht bis auf die Ferse durch Thetis Gestalt bedeckt wäre. Die Ver-

51) Vergl. das. S. 18 f., Auserl. Vasenbb. III. S. 68. Note 11. c, Berlin's antike Bildw. Nro. 1005. — *52)* Aber auch nur dieses, nicht ein Gegenzauber, namentlich nicht ein „neptunischer", wie Gerhard a. a. O. S. 18 u. 19 will, wie man sich leicht überzeugen wird, wenn man nur beispielsweise das Vorkommen dieser Fingerverschlingung in folgenden beiden Vasenbildern vergleicht: Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. Tf. 111, 114. — *53)* Vergl. Welcker, Alte Denkmäler III. S. 405 ff — *54)* Einen Ringel um ein Bein, das rechte hat auch der wunderschöne Apollon im Tityoskampf der Münchener Schale in Gerhard's Trinkschalen und Gefässen Tf. C. 4.

wandelungen der Göttin sind durch einen Löwen, der von ihrer rechten Hand brüllend über Peleus Rücken gleitet und durch 3 Schlangen angedeutet, von denen 2 ihn am Kopfe, die dritte ihn am Fusse beisst. Die Aussenbilder enthalten bei Gerhard a. a. O. Tf. XIV. XV. abgebildete Liebespaare.

Fast ganz übereinstimmend und von einem eben so zierlich sorgfältigen Stil ist

Nro. 26., das Innenbild einer Kylix im Besitze des Herzogs von Luynes und von ihm edirt, in der Déscription de quelques Vases cet. pl. 34. Die Namen *ΠΕΛΕVΣ* und *ΘΕΤΙΣ* sind hinter einander links beigeschrieben. Als Abweichung ist zu bemerken, dass die Schlangen fehlen, dass der Löwe beisst, während er in dem vorigen Bilde, über Peleus Rücken laufend, ihn nur durch Brüllen zu schrecken sucht, ferner, dass Peleus Hände ganz natürlich verschränkt sind, und dass rechts im Bilde ein Altar zugesetzt ist.

Nahe verwandt ist

Nro. 27., eine volcenter Kylix des Cabinets Durand Nro. 379. [55]) Die Composition scheint nach der Beschreibung de Witte's fast identisch, jedoch sind die Verwandelungen nur durch einen eben so wie in der Nummer 25 angebrachten Löwen vertreten. Die Aussenbilder zeigen Hephaistos Rückführung in den Olympos [56]) und auf dem Rv. 4 Satyrn, welche 2 langbekleidete Frauen verfolgen. — Sodann finden wir die einfache Scene noch einmal in

Nro. 28., einem Lagynos von Athen, über den Ross in der archäolog. Zeitung v. 1843. S. 62 f. berichtet, dass die Gruppe von gewohnter Composition und die Verwandelung durch eine Schlange angegeben sei. Die Namen (*ΙΕΙ ΕV* und *ΘΕΤΙ*) sind beigeschrieben. Rv. Kampf zwischen Herakles und Nereus.

In Bezug auf die Erweiterungen der Scene können wir

55) Vergl. Gerhard, Auserl. Vasenbb. a. a. O. Note 11. d. — *56)* Auch auf der Vase des Klitias und Ergotimos mit Peleus Hochzeitszuge verbunden.

hier fast ganz dieselben Stufen wie bei den archaischen Bildern verfolgen, nur dass die Hinzufügungen weiter gehen und bedeutender werden als in jenen. Am geringfügigsten ist die Erweiterung in:

Nro. 29., einer Canino'schen Hydria[57]), indem dem ringenden Paar eine fliehende Nereide beigegeben ist; die Verwandelungen sind reichlich, durch Delphin, Schlange und Löwe vertreten. — Dann finden wir, wie oben in den Nummern 9—13, in

Nro. 30., einer Pelike der Sammlung Casuccini in Chiusi, welche Gerhard a. a. O. Note 10. e, ohne nähere Angaben als die folgenden notirt, das Paar jederseits von einer fliehenden Nereide umgeben, während der Rv. (ähnlich wie oben in Nro. 3. u. 14.) Nereus von einer Nereide umfasst und eine zweite daneben zeigt. — Dieselbe Darstellung findet sich nach dem Bulletino v. 1829. S. 107 [58]) mehrfach auf Amphoren aus der Candelorischen Sammlung in München[59]), einmal mit Zusatz des Nereus. — Grössere Nereidenumgebung finden wir in

Nro. 31., dem Aussenbild einer Canino'schen Kylix, bei de Witte, Cabinet étrusque 135. res. 14. [60]) Die Mittelgruppe, in welcher Thetis Verwandelungen durch einen Löwen auf Peleus Schulter angegeben, und welcher die Namen *ΠΕΛΕVΣ* und *ΘΕΤΙΣ* beigeschrieben sind ist, von *ΚΛΛVΚΑ*, *ΧΟΡΟ*, *ΕΡΑΤΟ*, *ΙΡΙΣΙΑ* und *ΚVΜΑΤΟ-ΘΑΙ* umgeben. Neben der letzteren ein Altar, vielleicht als Andeutung des Thetideion[61]). Aehnlich, jedoch ohne Namen in

Nro. 32., einer Canino'schen Kylix[62]). Die Mittel-

57) De Witte cabinet étrusque 132, reserve 48. Vergl. Gerhard a. a. O. Note 10. a. — *58)* Vergl. de Witte Annali a. a. O. S. 109. Nro. 9. Gerhard a. a. O. Note 10. c. — *59)* Wenn dies nicht die oben (Nro. 17—21) unter den archaischen Gefässen angeführten sind. — *60)* Vergl. Gerhard a. a. O. Note 11. f. — *61)* Eurip. Androm. 20. Vgl. oben Nro. 26. und unten Nro. 48. — *62)* Im Catalogo di scelte antichità cet. Nro. 1183, im Museum

gruppe ist die bekannte, die Verwandelung durch einen Löwen bezeichnet, vier Nereiden, von denen 2 einen Delphin als Attribut tragen, umgeben das Paar; diese Scene setzt sich auf dem Rv. fort, in der Mitte umfasst Nereus eine seiner zu ihm geflüchteten Töchter [63]), während vier andere diese Mittelgruppe umgeben. — Ganz ähnlich ferner in

Nro. 33., einer zweiten Canino'schen Kylix [64]). Auch hier bezeichnet ein Löwe die Verwandelung, vier Nereiden um die Mittelgruppe, auf dem Rv. Fortsetzung, fünf zu Nereus fliehende Nereiden. Innen: Athene dem Herakles einschenkend, am Henkel *HIEPON EΠOEΣEN.*

Eine noch grössere Umgebung aber wesentlich derselben Art wie in den eben angeführten Monumenten, nur mit Hinzutritt Cheirons zeigen uns die folgenden 3 Vasengemälde.

Nro. 34. Pelike von Vulci [65]) im Cabinet Magnoncourt Nro. 43. [66]) Neben der gewöhnlichen Mittelgruppe, in der Panther und Schlange die Verwandelungen der Göttin bezeichnen, zunächst jederseits eine fliehende Nereide von welchen die rechts einen Fisch hält. Zunächst an ihr eine zweite Schlange (vergl. Nro. 4.), die halb in einer Höhle oder Grotte (des Cheiron?) verborgen ist. Die Composition setzt sich ohne selbst durch die Henkel unterbrochen zu werden, zunächst links durch Cheiron fort, dessen Kopf

étrusque unter ders. Nummer. Vergl. R. Rochette M. J. p. 12, de Witte Ann. a. a. O S. 110. Nro. 14. Gerhard a. a. O. Note 11. g. — *63)* Vergl. noch Gerhard im Bulletino v. 1831. p. 143. — *64)* De Witte Cabinet étrusque 134. Vergl. Gerhard a. a. O. Note 11. e. — *65)* Die im Bull. v. 1831 p. 6 und 90 erwähnte Diota (Pelike) von Bomarzo (vgl. noch de Witte Annali a. a. O. S. 190. Nro. 10. angebl. panathen. Hydria mit schwarzen Figuren, was durch Rapp. volc. p. 153. Note 406. c. auch p. 189. Note 795., widerlegt wird) ist wohl deshalb für ein verschiedenes Monument zu halten, weil de Witte Ann. a. a. O. u. Catal. Magnoncourt sie bestimmt nicht identificirt, wie Gerhard mögte, Auserl. Vasenbb. a. a. O. Note 10. d. — *66)* De Witte Catalogue de la Collection de M. de M(agnoncourt).

und Oberleib auf den Henkel gemalt ist, auf diesen folgt Nereus, und sodann nach einem auf 2 Stufen stehenden Altar eine Frau, wohl Doris, ruhig stehend nebst einer zu ihr und einer zur Mittelgruppe hineilenden Nereide. — Sodann

Nro. 35., Bild am Halse der Amazonenvase von Ruvo in Neapel [67]). Neben der gewöhnten Mittelgruppe, in der eine Schlange Peleus in den Nacken beisst, zu beiden Seiten je zwei fliehende Nereiden. Rechts schliesst Cheiron bekränzt, mit menschlichen Vorderbeinen, bekleidet, Pelions Esche haltend, die Reihe; links steht Nereus ebenfalls bekränzt, im weiten Mantel, ein Scepter haltend, mit dem Rücken der Hauptgruppe zugewendet, während eine durch die Stephane ausgezeichnete Frau eilig meldend ihm entgegentritt. — Auf dem Revers [68]) finden wir eine Verfolgungsscene, die in ihrer Hauptgruppe sehr gewöhnlich, in ihrem Beiwerk sehr auffallend ist. Ein Jüngling mit zwei Lanzen verfolgt Mädchen, welche zu zweien rechts und links auseinander fliehen. Dann folgt rechts ein Altar, hinter welchem ein bescepterter älterer Mann ruhig steht; eine Säule schliesst das Bild nach dieser Seite. Links folgt die Säule gleich auf die fliehenden Mädchen, dann ein zweiter älterer Mann mit Scepter neben einem zweiten Altar, welcher zum Theil durch eine Thür bedeckt wird. — Schulz erklärt Theseus mit Sinis Töchtern nach dem Gegenstand des Hauptbildes; aber die Entscheidung dürfte hier wie bei den meisten Verfolgungsscenen kaum möglich sein.

Drittens in manchem Betracht interessant:

Nro. 36. der Lekanedeckel des Neapler Museums (Taf. VIII. Nro. 4.), abgeb. in den Monumenten des Instituts I. tv. 37. [69]) — Das Gemälde ist mehren der früher betrach-

67) Schulz, die Amazonenvase von Ruvo im Museum zu Neapel, Lpz. 1851. Taf. 1. Als eigenes Denkmal notirt bei Gerhard, A. V. III. 68. 10. l. — 68) Bei Gerhard a. a. O. „im oberen Streifen". — 69) Vergl. Panofka Recherches sur les noms des vases p. 39. Note 2, Gerhard Auserl. Vasenbb. a. a. O. Note 11. k. de Witte Ann. a. a. O. S. 115 ff. Nro. 18. Ich kann hier weder berichtend noch wi-

teten ähnlicher als man beim ersten Blick auf die durch das umlaufende Rund bedingte Composition glauben sollte; diese bildet nicht, wie de Witte annimmt, 3 Gruppen von je 5 Personen, sondern ein Ganzes, welches von der Situation der Begebenheit beherrscht wird. Unter die um Nereus versammelten Nereiden ist plötzlich Peleus mit Cheiron getreten, nach kurzer Verfolgung hat er Thetis erreicht, und hält sie jetzt unbedingt fest; erschreckt sind die Nereiden aus einander gefahren, und ganz vortrefflich ist die Verwirrung unter ihnen durch dieses Durcheinander- und Hin- und Herrennen ausgedrückt, welches, und somit die ganze Composition, man aber nur würdigen kann, wenn man, auf die de Witte'schen Subtilitäten in der Erklärung verzichtend, alle anwesenden Frauen ohne Unterschied als Nereiden oder Meergöttinnen betrachtet, wie denn überall, wo die umgebenden Personen durch Beischriften bezeichnet sind, die Frauen nur als Meernymphen erscheinen. Den Mittelpunkt bildet die Gruppe Peleus und Thetis. Die Verwandelungen der Göttin sind durch eine Schlange, die Peleus in's Bein beisst, durch die kleinen Flügel an ihrer Stirn und den Zweig mit breitem Blatt, wohl von einer Wasserpflanze, angedeutet, wie ja

derlegend auf de Witte's ausführliche Darstellung eingehen, so nöthig Letzteres auch in mancher Beziehung sein mögte; denn dass z. B. die Rundung dieses Deckels den Kreistanz der 50 Nereiden bei Euripides Iph. Aulid. 1054 ff. darstellen soll, und dass die Blumen denselben speciell als den Tanz ἄνθεμα bei Athen. XIV. p. 629 bezeichnen sollen, der schon durch das bekannte Tanzliedchen in Schneidewin's Delectus p. 463. ποῦ μοι τὰ ῥόδα κ. τ. λ. wie durch Athenaios eigene Worte als ganz etwas Anderes, nämlich als ein Bauerntanz sich ergiebt, dass die Flügel in Thetis Haar weitläufig als die nach einer abgelegenen Tradition bei Ptol. Heph. VI. der Thetis später, bei der Hochzeit von Zeus geschenkten Flügel der Arke anstatt als Verwandelungsandeutung erklärt werden, dass und wie z. B. p. 121 die einzelnen Nereiden mit speciellen Namen versehen werden, wobei es wahrlich nicht nöthig war, das Urteil der „maitres de la science" anzurufen: dies und vieles Andere desselben Schlages etwas näher zu beleuchten würde wohl von Nutzen sein; ich muss aber hier darauf verzichten.

wenigstens Ovid [70]), Baum und Vogel als Verwandelungen der Thetis den sonsther überlieferten hinzufügt. Zunächst an der Mittelgruppe fliehen, wie so häufig, zwei Nereiden nach den beiden entgegengesetzten Richtungen. Dann folgt rechts Cheiron, Peleus Beistand, der mit sehr bezeichnender Geberde der Bedenklichkeit mit der rechten Hand den Bart fasst. Hier wie in mehren anderen Monumenten trägt er einen Hasen als Jagdbeute an einer Stange, auch hat er menschliche Vorderbeine und ist auffallend lang bekleidet. Es folgen drei Nereiden, von welchen zwei im eilfertigsten Vorbeilaufen ein flüchtiges Wort des Schreckens oder der Entrüstung austauschen. Von diesen 3 Mädchen eilen 2 zu Nereus [71]), der hier wie auf allen übrigen Monumenten unserer Begebenheit in rein menschlicher Form als König dargestellt ist, die dritte läuft wieder dem Schauplatz zu [72]). Auch von der anderen Seite eilen dem Vater zwei Nereiden zu, an zweien anderen vorüber, welche im Wechselgespräch mit einander wieder der Hauptgruppe zustreben, vorbei an einen fischleibigen Meergott, in dessen ausgebreitete Arme sich eine gescheuchte Nereide schutzsuchend drängt [73]). Dieser fischleibige Meergott ist ein neuer Zusatz. De Witte hat ihn Nereus genannt, und den bescepterten Bärtigen Aiakos. Freilich kommt Nereus, durch Beischrift gesichert, auch

70) Metam. a. a. O. — *71)* De Witte erkennt in ihm S. 121 entweder den Gott des Berges Pelion oder lieber Aiakos, beides wie mir scheint der ganzen Composition nach bestimmt unrichtig. — *72)* Diese und die vor Cheiron befindliche Frau zu diesem als Frau und Tochter zu ziehen, wie de Witte S. 119 thut, ist trotz aller tiefsinnigen Einzelheiten geradezu falsch, wie ein unbefangener Blick auf das Bild beweiset. — *73)* Dass Hr. de Witte S. 116 sagt: ses bras étendus se dirigent vers une femme, qui semble repousser ce signe d'affection so wie S. 121: la femme placée derrière lui, dont le front est orné d'une riche stéphané (nicht im Geringsten reicher als die irgend einer anderen) doit être Doris, son épouse, alarmée à la vue de la violence que Nerée veut exercer à l'égard de la nymphe qui le repousse, sowie was 122 gesagt wird, dies ist geradezu komisch.

fischleibig wie in rein menschlicher Bildung vor [74]), auf allen Monumenten unserer Scene aber nur in letzterer. Aiakos, Peleus Vater, findet sich in keinem einzigen wieder, und ist hier um so gewisser in dem bescepterten Manne nicht anzunehmen, als die Nereiden zu diesem hinflichen, und seine Anwesenheit überhaupt sich schwer motiviren lässt. Auch als Personification des Berges Pelion kann die in Rede stehende Figur nicht gelten, weder der Gestalt nach, noch wegen des nahen Bezugs zur Handlung. Bleibt für diese demnach nur der Name Nereus passend, so müssen wir den fischleibigen Gott entweder Triton oder Glaukos benennen [75]), und in ihm eine interessante Erweiterung der Meergötterumgebung bei Peleus und Thetis Liebeskampf statuiren. —

Zwei andere neue Personen erscheinen in

Nro. 37., einer apulischen Amphora im Vatican (Taf. VII. Nro. 8.), abgeb. in Millingen's Ancient uned. Monuments I. pl. 10. [76]) Die Gruppe der beiden Hauptpersonen ist ziemlich in gewohnter Art dargestellt, als Andeutungen der Verwandelungen erscheint ausser zwei Wasserschlangen, welche Peleus Beine umwinden ein Regenbogen, welcher die Köpfe des Paares überspannt [77]). Zunächst folgt rechts eine Gruppe von zwei Nereiden, weniger heftig erschreckt als in den früher besprochenen Monumenten und gefälliger componirt, dann sitzt zu äusserst auf einer Erhö-

74) Vergl. Jahn, archäol. Aufss. S. 64. Not. 20. — *75)* Triton fischleibig s. b. Müller §. 402. 2, Jahn a. a. O. Gerhard, auserl. Vasenbb. I. S. 95; Glaukos ebenso b. Müller a. a. O. vgl. Apoll. Rhod. Arg. I. 1312, Ovid Metam. XIII. 960. — *76)* Früher schlecht abgeb. in Passeri's Picturae Etruscorum in vasculis I. 9. und ebenso unbegreiflich unrichtig bei Dubois Maisonneuve pl. 31. 1. So schlecht ist die Zeichnung, dass de Witte S. 109. Nro. 12 u. Gerhard a. a. O. Note 10. k. diese Vase für eine neue hielten. Vgl. Millingen a. a. O. S. 23, Rochette M. J. p. 14, de Witte a. a. O. S. 112. Nro. 16., Gerhard, Auserl. Vasenbb. a. a. O. Note 10. i. — *77)* Für Herrn de Witte bedeutet dieser Regenbogen Donner und Blitz, welche nach einer abgelegenen Tradition (vgl. Ann. IV. S. 112. Note 5) während der Hochzeitsfeier losbrachen. —

hung, neben einem Baum (beide mögen den Berg Pelion andeuten) Aphrodite, sich coquet bespiegelnd, während ein Eros neben ihr stehend sich zur Mittelgruppe zurückwendet. Andererseits sehen wir zu äusserst Peleus Beistand Cheiron, interessant durch den thätigen Antheil, den er, mit erhobener Hand Peleus zum beharrlichen Festhalten ermahnend, an der Handlung nimmt. Zwischen ihm und der Mittelgruppe sehen wir einen lebhaft bewegten Jüngling, welchen Millingen Telamon, Peleus Bruder oder einen Begleiter des Helden genannt hat, und der gewiss nicht anders zu nennen ist. Unter dem Hauptbilde sind in einem Streifen drei Sepien, eine Muschel und ein unbestimmbares niederes Seethier dargestellt, in offenbarem Zusammenhang mit den Meergöttern des Hauptbildes, obwohl die 3 Sepien gewiss nicht auf die Verwandelung der Thetis in eine Sepie (de Witte Ann. a. a. O. S. 95. Note 4) anspielen. — Ohne allen Vergleich das bedeutendste Monument in dieser ganzen Reihe ist aber

Nro. 38., eine athenische Vase (Taf. VIII. Nro. 1.), zuerst bekannt gemacht von Wilkins in Walpole's Memoirs relating to Turkey I. 409. [78]) Das Bild läuft in einem schmalen Streifen rund um das Gefäss, diesen giebt die Zeichnung abgewickelt und an einer Stelle getrennt, welche nicht allein durch den Oelbaum am rechten Ende (wie Millingen richtig sah), sondern eben so sehr dadurch als Endpunkt bezeichnet wird, dass von ihm an die Figuren rechts und links gegen einander gewendet sind, und dass ihm gegenüber das prächtige Viergespann edelster Pferde die Mitte unverkennbar bezeichnet. Rechts von dieser Mitte erblicken wir

78) Danach wiederholt bei Dubois, Maisonneuve Introd. pl. 70. 1. und mit richtig veränderter Abtheilung in Millingen's, Ancient uned. monum. pl. A. 1. Vgl. gegen Wilkin's Deutung, der den Streit zwischen Athene und Poseidon erkannte, zunächst Leake in der Topographie von Athen S. 256 u. 426, sodann Millingen a. a. O. S. 25, Rochette M. J. p. 7, de Witte a. a. O. S. 113 ff. Nro. 13, Roulez im Bulletin de Bruxelles IX. 10. p. 465, Gerhard, Auserl. Vasen a. a. O. Note 10. k.

die beiden Hauptpersonen *ΘΕΤΙΣ* und *ΠΗΛΕVΣ*, letzteren stark fragmentirt. Der Held hat die Göttin ergriffen [79]) und sucht sie dem Wagen zuzudrängen. Von hinten verfolgen ihn hier die schreckenden Thiere, Löwe und Drache, ausnahmsweise von der sich verwandelnden Göttin getrennt. Hinter diesen ist von der nächsten Figur nur ein unkenntliches Fragment und der Name *ΨΑΜΑΘΗ* übrig geblieben, der uns hier eine der so vielfach dargestellten 2 Nereiden wiederfinden lässt. Bis auf ein Stück des mit langem Gewande bekleideten Beines ist auch die folgende Person weggebrochen, der Rest der Beischrift aber, *ΑΘ* [80]) lässt uns hier [81]) um so bestimmter Athene erkennen, als diese zu Achilleus, der aus Peleus und Thetis Vereinigung hervorgehn sollte, eine so nahe Stellung hatte. Auf sie folgt als letzte Person, ebenfalls fragmentirt aber unverkennbar sowohl in der Figur als in den Resten des Namens: ....*ΙΔΩΝ* Poseidon, dessen Anwesenheit sich hier von selbst motivirt [82]). Der Oelbaum hinter Poseidon bezeichnet den Abschluss. Links von der Hauptgruppe sehen wir zunächst ein Viergespann, den Wagenlenker im Sessel, bemüht die unruhigen Pferde mit straffem Zügel zurückzuhalten. Von dem dieser Figur beigeschriebenen Namen hat sich *Α. . . . ΟΣ* erhalten. Dieser Name ist verschieden ergänzt und danach das Viergespann verschieden erklärt worden. Wilkins wollte *ΑπολλωνΟΣ* lesen, was als beseitigt zu betrachten ist, Millingen, ohne Berücksichtigung des *Α ἡνιοχΟΣ*, Raoul Rochette ebenso *ΗΕ*]*ΟΣ*. De Witte schlug *ΑελιΟΣ* vor und Roulez ergänzte *ΑλκιμΟΣ*. Keine dieser Ergänzungen kann genügen.

79) Dass hier die Verfolgung dargestellt sei, muss ich für einen Irrthum Millingen's halten, auch de Witte's arrête la déesse dans sa course ist nicht richtig. — 80) An dessen Ergänzung Millingen verzweifelte. — 81) Mit allen übrigen Auslegern. — 82) Speciell begründet dieselbe noch Millingen S. 26. Note 13. Was Hr. de Witte sagt p. 114: „Ce groupe de Posidon et de son épouse (!) Athéné parait dans cette peinture tenir la place de celui de Nérée et de son épouse Doris" ist bare Abgeschmacktheit. —

Zunächst epigraphisch füllen de Witte's 3 Buchstaben die Lücke nicht [83]), es sind 4 Buchstaben nöthig, ausserdem ist die Form *Ἀέλιος* für *Ἥλιος* in Vasenbildern unnachweisbar, da bekanntlich bei Tischbein I. 28 (33) als die richtige Lesung *ΛΛΚΟΣ* erkannt ist [84]), namentlich aber wäre diese Form auf einer athenischen Vase so befremdlich, dass man nur in der äussersten Noth zu ihrer Annahme greifen dürfte. Millingen's und Rochette's Ergänzungen sind schon wegen Nichtberücksichtigung des *Λ* unbrauchbar. Roulez *Λλκιμ*ΟΣ füllt die Lücke genau, und hat epigraphisch Nichts gegen sich, ist aber auch unbrauchbar von Seiten des Sachlichen. Um auf dies zu kommen, erkannten Millingen und Roulez Peleus Gespann und in der Person im Sessel seinen Wagenlenker (*ἡνίοχος*); Rochette und de Witte (mit ihnen Gerhard a. a. O.) ein Göttergespann, und in der Figur im Sessel entweder Eos oder Helios. Letzteres halte ich für bestimmt unrichtig. Helios soll anwesend sein, weil nach Catull. Carm. LXIV. Vs. 272. [84a]) die Hochzeit des Peleus bei anbrechender Morgenröthe gefeiert wurde. Aber erstens (selbst Catull's Vers als massgebend angenommen, was er nicht ist) handelt es sich hier gar nicht um die Hochzeit, wenn also der Moment der Hochzeit durch die aufgehende Sonne bezeichnet wurde, so kann hier der Sonnenwagen nicht dargestellt sein. Zweitens aber widerspricht die Stellung des Wagens inmitten der Scene. Man wird sich vergebens im ganzen hier in Rede kommenden Gebiete der griechischen Kunst nach einer Analogie für einen solchen in der Mitte der Handlung befindlichen Sonnenwagen umsehen. Der zeitbezeichnende Aufgang des Sonnenwagens gehört an's Ende solcher Bilder, und dort findet er oder sein Analogon sich

83) In allen Beischriften dieser ausgezeichneten Vase sind die Zwischenweiten der Buchstaben in jedem Namen so durchaus gleich, dass man hier, wie bei den besten Steinschriften, Gewicht auf die Raumerfüllung legen kann und muss. — *84)* Vgl. Welcker, Alte Denkm. III. S. 323. Die Willkühr, mit der in der Elite céramographique II. 62. deutlich *ΛΕΛΙΟΣ* geschrieben ist, verdient scharfen Tadel. — *84a)* Aurora

mehrfach [85]). So wie hier der Wagen steht, kann er nur Peleus Gespann darstellen, auf welchem der Held, nach Pherekydes Bericht (fragm. 3. Sturz), die gewonnene Göttin nach Pharsalos brachte. Der einzige Einwand der hiegegen von Rochette erhoben und von de Witte wiederholt ist, nämlich, dass wenn Peleus Wagen dargestellt wäre, derselbe nur mit den beiden Rossen Xanthos und Balios, die Poseidon Peleus bei der Hochzeit schenkte, bespannt sein dürfte, ist gar keiner, denn ganz abgesehen davon, dass Peleus erst später die Rosse erhielt, hat sich die Kunst durch solche Umstände nicht hindern lassen, „das Schönere dem Gelehrteren vorzuziehen", um mit Welcker zu reden [86]). Wie aber nun der Wagenlenker zu benennen, also das Fragment *Α . . . . ΟΣ* zu ergänzen sei, weiss ich nicht. Alkimos, was Roulez wollte, ist nach Il. XIX. 392 Achilleus Wagenlenker, nicht der des Peleus. — Zunächst vor dem Wagen ist die zweite Nereide, hier *ΚΥΜΩ(δ)ΟΧΗ*, wohl verschrieben für *Κυμοδόχη* [87]) oder *Κυμοδόκη* [88]). Auf sie folgt *ΠΑΝ*, den Millingen gewiss richtiger als Localbezeichnung des Bergwalds Pelion und der Kluft Cheiron's betrachtet, als ihn de Witte als Gemahl der jetzt schliesslich mit *ΠΕΙΘΩ* und Eros erscheinenden *ΑΦΡΟΔΙΤΗ* begründet,

exoriente, vagi sub lumina solis. — *85)* Wollte man selbst das Bild mit Wilkins und Dubois so zerschneiden, dass der Wagen an's Ende käme, so würde immer der von der Handlung wegeilende Sonnenwagen den Sonnenuntergang, niemals den Sonnenaufgang bezeichnen. — *86)* Alte Denkm. II. 179 in Bezug auf Amphiaraos Vier- oder Zweigespann. Vgl. auch oben S. 145. — *87)* De Witte will *Κυμώ* lesen, und dies Wort von den Buchstaben *ΟΧΗ* trennen. Letztere erklärt er als Bezeichnung des Wagens. Erstens aber ist, wie schon Millingen richtig bemerkt *ὀχὴ* für *ὀχὸς* sprachwidrig und unnachweisbar, zweitens hat auch darin Millingen bedingtermassen Recht, dass er hier eine Beischrift zu einem Gegenstand nicht gelten lassen will. Nur auf archaischen Vasen sind in naiver Weise auch Gegenstände mit Beischriften versehen, wie z. B. auf der Francoisvase im Peleusbild Tf. IX. 1. *βώμος* und im Troilosbild *θάκος*, *ὕδρια*, aber in Vasen freien Stils kommt dergleichen nicht vor. — *88)* Nereide Il. XVIII. 39. Hes. Theog. 252.

deren Anwesenheit hier wie in dem vorigen Bilde sich leicht begreift. —

Zum Schluss dieser Uebersicht der Vasenbilder fügen wir in aller Kürze noch diejenigen bei, welche

b. den Liebeskampf ohne Verwandelungen

in rothen Figuren darstellen. Die einfachste Composition ist

Nro. 39., die auf einer Canino'schen Hydria, notirt im Musée étrusque Nro. 1194. [89]) Neben dem Paar eine entfliehende Nereide [90]). — In

Nro. 40., einer grossen Kylix von Corneto, im Blacas'schen Museum, notirt in Panofka's Recherches sur les véritables noms des vases grecs S. 40. Note 2, [91]) ist das Paar beiderseits von 2 fliehenden Nereiden umgeben [92]). Rv. Geburt der Athene. — Etwas mehr erweitert ist die Scene in

Nro. 41., einer Kylix, von Gerhard im römischen Kunsthandel gezeichnet, und in den auserl. Vasenbb. III. Tf. 180—181 publicirt, deren Aussenbilder einerseits neben dem ringenden Paar, dem *ΠΕΛΕΥΣ* Name beigeschrieben ist, 3 Nereiden, von denen eine als *ΜΕΛΙΤΕ* [93]) bezeichnet ist, andererseits vier Nereiden zeigen, die einem Altar, der Andeutung des Thetideion zufliehen, neben dem ein Palmbaum steht [94]). Ueber das Bild des Reverses ist das bekannte *Ο ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ* verbreitet. Jnnen ein Jüngling neben einem Mischgefäss. — Als

Nro. 42. fügen wir das von Braun Ann. XI. 221. [95]) ohne genauere Angabe der Form beschriebene alibrandische Gefäss an, auf dessen Vorderseite mehre Nereiden die Hauptpersonen fliehend umgeben, während die Kehrseite uns Nereus auf einen durch einen Delphin bezeichneten Wagen stei-

89) Bei de Witte a. a. O. S. 108. Nro. 8. — 90) Vgl. oben Nro. 21. — 91) Vergl. Gerhard Rapp. volc. (Ann. III.) p. 142. Nro. 242, Lenormant et de Witte, Elite céramogr. p. 211, de Witte Ann. a. a. O. S. 110. Nro. 13, Gerhard, Auserl. Vasenbb. a. a. O. Note 69. h. — 92) Vergl. oben Nro. 9—13. — 93) Nereide bei Hom. Il. XVIII. 42. — 94) Vergl. oben Nro. 26 u. 31. — 95) Vergl. Gerhard, Auserl. Vasenbb. a. a. O. Note 10. f.

gend erkennen lässt, neben dem eine Nereide mit Kranz und Zweig steht.

Nereiden in grösserer Zahl finden wir nebst Nereus auch in folgenden Gefässen;

Nro. 43., eine Kylix von Vulci, im Museo Gregoriano des Vatican, abgeb. Mus. Greg. II. 84. 1. a. [96]) zeigt uns auf ihren Aussenbildern in zierlichem Stil einerseits neben der Hauptgruppe zwei fliehende Nereiden, neben Thetis steht, unlesbar: *ΚΙΛΛΙΕ*, andererseits drei zu Nereus flüchtende Meernymphen, Alles ohne Attribute aber durchaus in gewohnter Composition. — Dieselben Personen, jedoch anders geordnet und mit Beischriften versehen, finden wir in

Nro. 44., einem runden Deinos der Feolischen Sammlung [97]) (Taf. VIII. Nro. 7.), abgeb. in den Monumenten des Instituts I. Taf. 38. [98]) Um Peleus *ΠΗΛ*.. und Thetis *ΘΕΤΙΣ* in bekannter Gruppe sind hier ängstlich durcheinanderlaufend die Nereiden: *ΜΕΛΙΤΗ*, *ΣΠΕΩ*, *ΧΛΛV-ΧΕ* (d. i. *Γλαυκή*), *ΚΥΜΛΘΟΗ*, *ΝΛΩ*, *ΨΑΜΛΘΗ* [99]) und *ΚΥΜΑΤΟΛΗΓΗ* dargestellt, sämmtlich bei Homer und Hesiod im Nereidenkatalog zu finden. Von der Mittelgruppe aus rechts den zweiten Platz nimmt in rein menschlicher Gestalt und ohne Beischrift Nereus ein, dem Schauplatz der ausserordentlichen Begebenheit zueilend. — Wieder dieselben Personen, jedoch mit einem interessanten Zusatz finden wir in

Nro. 45., der Kylix (Taf. VII. Nro. 4.) früher der Durandschen Sammlung [100]), jetzt im britischen Museum [101]), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 178—179. Die beiden Aussenbilder sind durch vier Hippokampen getrennt; wichtiger als die Seite mit den Hauptpersonen, deren Gruppe Thetis Name (*ΘΕΤΙΣ*) beigeschrieben ist, und auf der

96) Vergl. Gerhard, auserl. Vasenbb. a. a. O. S. 69. Note 11. i. — *97)* Campanari Collezzione Feoli Nro. 100. — *98)* Vgl. de Witte a. a. O. S. 124. Nro. 20, Gerhard a. a. Note 10. g. — *99)* Ohne Chiton phainomeris! — *100)* De Witte Catal. Durand. 378. — *101)* Nro. 828*.

eigentlich nur der Delphin oder sonstige Fisch in der Hand der einen fliehenden Nereide erwähnt zu werden verdient, ist die Kehrseite, in deren Mitte Nereus, hier endlich einmal mit der Beischrift *NEPEVΣ* (rücklfg.) in rein menschlicher Gestalt als kahlköpfiger Alter [102]), besceptert, einen Fisch in der Rechten auf einem viereckigen Sitze (einem homerischen *λίθος ξεστός*?) gemalt ist. Hinter ihm zwei herbeieilende Nereiden, vor ihm ausser einer dritten, ruhiger stehenden, Hermes *HEPMEΣ* im gewohnten Kostum, mit Flügelstiefeln und Kerykeion, eilige Botschaft meldend, gewiss nicht, dass die Tochter geraubt werde, vielmehr wohl das „*Διὸς δ'ἐτελείετο βουλή*“, direct nach dem Epos. Innen ein ityphallischer Mann mit Trinkhorn und der Beischrift *KAΛOΣ ΦEIΔON.*

Ich schliesse hiemit die Vasenschau dieses Gegenstandes ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen, aber überzeugt, dass der unendliche Reichthum von Variationen derselben Hauptcomposition auch durch diese Reihe und einen Blick auf die beiden Tafeln VII. und VIII. zum Bewusstsein der Leser kommen wird. — Um aber die Folge der am sichersten auf die ältere Tradition bezüglichen Vasenbilder nicht durch Fremdartiges, um nicht Griechisches durch Etruskisches zu unterbrechen, seien hier gleich 2 bedeutende Monumente angeschlossen, welche

3. Die Hochzeit,

oder, genauer gesprochen das eine Peleus und Thetis Liebesvereinigung in Cheirons Grotte, das andere den Götterzug zur Hochzeit darstellt. Ersteres

Nro. 46., ist das Bild auf einem Stamnos von Clusium mit schwarzen Figuren (Taf. VIII. Nro. 6.), abgebildet in Inghirami's Museo Chiusino I. Taf. 46—47. [103]) Peleus

102) Vergl. oben Nro. 3. — *103)* Daraus in der Galeria omerica II. 235. und in den Vasi fittili I. 77. Vgl. Gerhard im Bullettino v. 1831. p. 143, Auserl. Vasenbb. a. a. O. S. 67. Note 8., Panofka Mus. Blacas p. 33, de Witte Ann. a. a. O. S. 128. Nro. 19.

Ausdauer hat der Göttin Widerstand besiegt, als schüchterne Braut, mit verschämtem Blick folgt sie (*ΘΕΤΙΣ*) dem myrthenbekränzten, jugendlichen Bräutigam (*ΠΕΛΕΥΣ*), der sie nach bekannter Sitte [104]) am Handgelenk erfasst mit sich führt zum hilfreichen, weisen Kentauren Cheiron (*ΚΙΡΟΝ*), welcher aus seiner Grotte, dem Orte des ersten Beilagers des jungen Paars, demselben mit allerfreundlichstem Willkommen und Glückwunsch entgegentritt. Alles ist ebenso klar wie köstlich dargestellt. Hinter Peleus noch *ΝΙΚΟΣΤΡΑΤΟΣ ΚΑΛΟΣ*. Auf dem Revers ein Alter zwischen zwei Mädchen, Nereus?

Der Zug der Götter zum Hochzeitfeste des Peleus ist uns in der vorzüglichen Darstellung der unschätzbaren Amphora des Klitias und Ergotimos (Francoisvase in Florenz) aufbewahrt, von welcher der hier in Rede kommende Streifen,

Nro. 47. Tafel IX. Nro. 1. nach der schönen Verkleinerung in der archäologischen Zeitung von 1850. Taf. 23—24 gezeichnet ist. [105])

Zum Rundbau [106]) des Thetideion, in welchem Thetis *ΘΕΤΙΣ* (rückl.) im bräutlichen Schleier sitzt, und vor dem, neben einem mit *ΒΟμος* bezeichneten Altar auf dem verschiedene Gefässe sich finden [107]), der Bräutigam Peleus *ΠΕΛΕΥΣ*

104) Χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ, vielfach in Brautführungen, Millingen A. U. M. 32, Gerhard: Trinksch. und Gefässe I. XI. S. 15. N. 14, Auserl. Vasen III. 69. 1. S. 54. N. 2. — *105*) Ueber die Francoisvase vgl. Gerhard im Bull. 1845. p. 210 ff. und in d. arch. Ztg. III. 123 ff., IV. 319 ff., VII. Anzeiger S. 73 ff., VIII. S. 257 ff., Lenormant in der Revue archéologique VI. S. 605 ff., Birch im Bull. 1850. p. 7 ff. und im arch. Anz. 1849. S. 102, Braun Ann. XX. 299 ff. wozu die grosse Abbildung in den Monumenten des Instituts IV. Tav. 54—57. Auf diese ausführlicheren Besprechungen muss ich den Leser um so mehr für Einzelheiten verweisen, je knapper hier in der Fülle der Monumente jedem einzelnen Bildwerke der Raum zugemessen ist. — *106*) Als eigenthümlicher Rundbau nachgewiesen von Braun a. a. O. S. 306 f. — *107*) Dass in ihnen, einem Kantharos zwischen zwei Bechern das stygische Wasser enthalten sei, welches Iris zum Eidschwur beibringt (Hes. Theog. 784 ff.), wie Braun

(rückl.) steht, naht sich der Götterzug. Voran nebst der Götterbotin Iris *ΙΡΙΣ* der Peleus hilfreiche Kentaur Cheiron, der seines Schützlings Hand in eigenthümlicher Weise zur Begrüssung fasst [108]). Folgen, neben einander schreitend Demeter *ΔΕΜετερ*, Hestia *ΗΕΣΤΙΑ* (rückl.) und Chariklo *ΧΑΡΙΛΟ* (rückl.) Cheirons Gemahlin. [109]) Bärtig, lang bekleidet, eine Amphora auf den Schultern tragend schliesst sich Dionysos *ΔΙΟΝΥΣΟΣ* (rückl.) an, welchem, wie die vorangehenden Göttinnen neben einander schreitend, die Horen *ΗΟΡΑΙ* folgen. Hinter ihnen steht, wie über dem Altar der Name des Malers: *ΚΛΙΤΙΑΣ ΜΕΓΡΑΦΣΕΝ*, der Name des Thonbildners dieses grossen Gefässes: *ΕΡΓΟΤΙΜΟΣ ΜΕΠΟΙΕΣΕΝ* [110]). Nun kommen die Paare der grossen Götter, auf Viergespannen feierlichst einherziehend, begleitet von den zu den verschiedenen Wagen vertheilten Musen und Moiren mit Beischriften, sowie von anderen Dämonen, deren Deutung auf Eileithyien und Nymphen bei dem Fehlen der Beischriften leider nicht zu erweisende Vermuthung bleibt. Im ersten, von Kalliope *ΚΑΛΙΟΠΕ* und Urania *ΟΡΑΝΙΑ* geleiteten Wagen stehen Zeus *ΖΕΥΣ* und Here *ΗΕΡΑ* (rückl.) [111]); im zweiten Wagen, neben dessen Gespann Tha-

a. a. O. S. 308 vermuthet, ist mir nicht wahrscheinlich, wie ich denn überhaupt in der Handlung von Peleus, Iris und Cheiron die Eidablegung des Peleus in keiner Weise anzuerkennen vermag. — *108)* S. Note 107. *Χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ* führt der Bräutigam die Braut, dass aber der Eheschwur von gleicher Handlung begleitet war, ist mir zum wenigsten ganz unbekannt. Und wie käme denn Cheiron dazu, Peleus den Eid abzunehmen? Uebrigens fasst er ihn an den Fingern, nicht am Handgelenk. — *109)* In Demeter und Hestia wird Niemand die Ehe- und Hausgöttinen verkennen, diese beiden aber nebst Chariklo als Brot, Feuer und Wasser oder Ehe, Kindschaft, Haushut mit Braun a. a. O. S. 308 f. aufzufassen, vermag ich nicht. — *110)* Dass dieser Name einen Abschnitt bezeichne oder mache, wie Gerhard will, halte ich für unrichtig. — *111)* Ich kann nicht zugestehen, was Lloyd will (Gerh. a. a. O. Note 20), dass in der Stellung Here's hinter Zeus eine Andeutung ihres Starrsinn's und Zürnens über Hephaistos Verbannung angedeutet liege. Auch die Göttin im 5. Wagen steht hinter dem Gotte; dass Here etwas weiter zurücksteht, ist gewiss unerheblich. Sinn-



leia *ΘΑΛΕΙΑ*, Euterpe *ΕΥΤΕΡΠΕ*, Kleio *ΚΛΕΟ* und Melpomene *ΜΕΛΠΟΜΕΝΕ* gehen, Poseidon und Amphitrite, die Personen selbst verstümmelt, die Beischriften *ΠοσΕΙΔΟΝ* und *ΑΝΦΙΤΡΙΤΕ* (rückl.) zum guten Glück erhalten. Drei Musen *ΣΤΕΣΙΧΟΡΕ* [112]), Erato *ΕΡΑτο* und Polymnis *ΠΟΛΥΜΝΙΣ* [113]) begleiten das dritte Gespann, in welchem Ares *ΑΡΕΣ* und Aphrodite *ΑΦΡΟΔΙΤΕ* (rückl.) fahren. Die Inhaber und die Begleiterinen des 4. u. 5. Wagens sind leider nicht allein in ihren Personen, sondern auch in den Beischriften für uns verloren, und daher als Apollon und Artemis und Athene und vielleicht Herakles nur unerweislich zu muthmassen. Personen wie Namen des 6. Paares, Hermes *ΗΕΡΜΕΣ* (rückl.) und Maia *ΜΑΙΑ* und seiner Begleiterinen, der Moiren *ΜΟΡΑ*, denen als vierte Themis beigesellt scheint, sind ganz erhalten. Von dem schliessenden 7. Wagen dagegen, in dessen Inhabern mit grösserem Rechte Nereus und Doris als Kronos und Rhea vermuthet worden, sind nur Fragmente der Pferde übrig. Auf diesen Wagen folgt endlich Okeanos *ΟΚΕΑΝΟΣ*. Das Fragment eines Thierkopfes unter dem Namen lässt ein Seethier, auf dem er reitet schwer erkennen, und so bleibt es zweifelhaft, ob der schuppenbedeckte Leib eines solchen, welcher neben dem auf einem Maulthier reitenden Hephaistos *ΗΕΦΑΙΣΤΟΣ* (rückl.) erscheint, zu dieser Gruppe gehörte.

An diesen Hochzeitszug [114]) griechischer, archaischer

voll ist die alte Kunst wohl, aber nicht spitzfindig; was hat hier Here's Eifersucht zu thun? — *112)* Stesichore, wichtige Variante für Terpsichore, schwerlich ohne weiteren Grund. — *113)* Polymnis, die alte Form für Polymnia, die Schmidt (bei Braun a. a. O. S. 313) mit Recht für Hesiod in Anspruch nimmt. — *114)* Die götterbesuchte Hochzeit selbst oder das Mahl bei derselben als Hauptact (Jl. XXIV. 62, Pind. Nem. IV. 66. Catull. a. a. O. S. 304) ist in griechischer Kunst bis jetzt unnachweisbar, dass sie auf der Schale des Sosias nicht dargestellt sei, ist schon länger bemerkt, dass daselbst Herakles Einführung in den Olymp gemalt sei, von Welcker (Alte Denkmäler III. S. 411 ff.) erwiesen. Birch Vermuthung (Bull. 1850. S. 8), dass die Götterversammlung der volcentischen Schale in Gerhard's Trink-

Kunstdarstellung schliessen wir ein römisches Monument, dessen literarische Quelle (die ältere oder die geneuerte Tradition) sich nicht mit Bestimmtheit angeben lässt, und welches uns in eigenthümlicher, in's Kurze gezogener Darstellung die von den Göttern dargebrachten Gaben vergegenwärtigt.

Nro. 48., das Sarkophagrelief in Villa Albani (Taf. VIII. Nro. 8.), abgeb. in Zoëga's Bassirilievi II. Tf. 52. [115]) Zu dem neben einander sitzenden Brautpaar, Thetis in bräutlicher Verschleierung, treten hier an der Stelle aller Götter nur Hephaistos und Athene, jener einen Schild und das berühmte Schwerdt, auf welches Peleus so stolz war [116]), diese Helm und Speer zum Geschenke bringend. Es folgen die 4 Horen [117]) mit symbolischen Geschenken der Fruchtbarkeit der Jahreszeiten, sodann ein Knabe, mit gesenkter Fackel einem Fackel und Amphora tragenden Jüngling vorleuchtend. Ersteren hat Winckelmann Hesperos, letzteren Hymenaios genannt [118]). Den Abschluss macht eine mit der Stephane geschmückte Göttin, welche, soviel ich zu sehen vermag, in ruhigem Stande sich auf Eros stützt. Winckel-

schalen u. Gefässen II. Tf. G auf Peleus Hochzeit bezüglich sei, ist mit keinem haltbaren Grunde gestützt, und, trotz des Ganymedes (vgl. Arch. Ztg. 1850. S. 265. Note 38), gewiss irrig. — Gerhard sagt, aber ohne nähere Angabe, arch. Ztg. a. a. O. S. 259. Note 5. d. der Götterschmaus sei „hie und da" nachweisbar, was ich bezweifeln muss. — *115)* Früher in Montfaucon's Ant. expl. suppl. V. pl. 51, dann in Winckelmann's Monumenti inediti Nro. 111., Gal. myth. 152, 551. Vgl. Rochette M. J. I. p. 31, de Witte Ann. IV. 126 f. — *116)* Schol. Arist. Nub. 1095, Hesych v. *Πηλέως μάχαιρα*, Suid. v. *μεγαφρονεῖν*. — *117)* Ich kann Zoëga's Erklärung nicht für richtig halten, der hier mitten unter den Göttern in den beiden ersten Personen nur Geschenke bringende Bäuerinen, in der dritten eine Kranzflechterin, in der vierten eine Geschenke bringende Sclavin erkennen will, so wie in den beiden männlichen Personen ebenfalls nur gewöhnliche Menschen. — *118)* Millin zur Gal. myth. a. a. O. zieht Komos vor, Panofka (Recherches p. 8 f.) will den hochzeitlichen Hydrophoren erkennen. Mit Recht aber macht de Witte geltend, dass hier nur übermenschliche Personen gedacht werden dürfen, und dass man somit am besten bei Hymenaios als Hydrophor stehen bleibe.

mann hat, und ihm sind Andere gefolgt, hier die Ausstossung der Eris zu erkennen geglaubt [119]), oder Themis, welche durch ihr Orakel die Götter von Thetis Liebe zurückhielt. Von Ausstossen kann hier, meine ich, nicht die Rede sein, Eris ist nicht im mindesten bezeichnet, und was hier Themis solle, ist auch nicht begreiflich. Zoëga nimmt für diese Gruppe ein besonderes statuarisches Vorbild an, und dieses halte ich auch für wahrscheinlich, möchte aber dann die Gruppe nicht anders als Aphrodite auf Eros gelehnt benennen, welche man hier als Hochzeitbitterin, dem noch fortgesetzt zu denkenden Zug der Götter herbeiwinkend [120]), betrachten kann. Dass sie mit der übrigen Sculptur nicht organisch zur Gruppe verbunden ist, erklärt sich aus Zoëga's Ansicht. Zwei Bäume bezeichnen den Bergwald Pelion. — Auf's Bestimmteste wird das Monument mit unserem Gegenstand in Verbindung gesetzt, sowohl durch die aus Seethieren bestehende Arabeskenverzierung des Deckels, wie durch die Darstellungen der beiden Schmalseiten, auf deren einer Poseidon vor einem Meerungeheuer steht, und auf deren zweiter ein Amor auf einem Delphin reitet. —

Ausser dieser römischen Sculptur sind hier zunächst noch zwei auf unseren Gegenstand bezogene römische Reliefe in der Villa Mattei [121]) anzuführen, auf welche ich aus

119) Gerhard sagt, arch. Ztg. a. a. O. S. 259. N. 5 f. Eris Einmischung gebe sich, jedoch proleptisch, bereits bei Scenen der Brautführung kund, kennt jedoch selbst (vgl. das. b) ausser der besprochenen Vase nur noch eine Gemme (Müller, Denkm. I. 40. 171), welche die Brautführung darstellen soll; in diesen Monumenten ist aber von Eris und ihrer Einwirkung in keinerlei Weise die geringste Spur. — *120)* Was die Aehren in ihrer Hand bedeuten, die auf Winckelmann's wie auf Zoëga's Zeichnung deutlich erscheinen, weiss ich nicht, Zoëga nennt sie una corolla (?), Winckelmann schweigt ganz davon. — *121)* Beide Reliefe abgebildet in den Monumenta Matteiana III. 32 u. 33. Das erstere ausserdem in Bellori's Admiranda Tb. 24., Montfaucon I. 48, das andere in Bellori's Admiranda Tb. 22, Spences Polymetis dial. 7. p. 8, Winckelmann M. J. 110, Gal. myth. 133, 550.

zwei Gründen nicht näher eingehen kann. Erstens scheint es, dass den Zeichnungen, die unter einander verschieden sind, zu misstrauen ist, worin mich ein Ausspruch Braun's Ann. XI. S. 222 bestärkt [122]). Zweitens aber, seien immerhin die Darstellungen auf Peleus und Thetis bezüglich, was füglich bezweifelt werden darf (Rochette M. J. I. 34 ff.), so beruhen sie auf irgend einer symbolisirenden oder allegorisirenden Behandlung des Mythus, welche mit der ursprünglichen heroischen Geschichte Nichts als den Namen gemein hat. Denn die götterbesuchte Hochzeit ist etwas Anderes als das, was hier dargestellt ist: der Held in Gegenwart aller Götter der schlafenden Göttin zum Beilager nahend. Was man in später Allegorisirerei und Mengerei aus einem einfachen epischen Mythus gemacht haben mag, ist für die Poësie selbst gleichgiltig, und somit streiche ich die in Rede stehenden Reliefe aus der Reihe der heroischen Bildwerke.

Auch ein drittes Relief im Vatican, abgeb. in Gerhard's antiken Bildwerken Taf. 40. [123]) kann ich mich nicht entschliessen hieher zu ziehen. Als Hauptgruppen sind zwei Liebesabenteuer dargestellt, rechts Selene und Endymion unverkennbar, links eine schlafende Nymphe, zu der ein bärtiger Krieger herantritt, als Gegenstück. Ein Flussgott mit der Urne liegt zu ihren Füssen. Diese Nymphe ist gradezu durch Nichts als Thetis bezeichnet, und der Gedanke an Mars und Rhea Sylvia liegt viel näher. Im Hintergrunde Herakles und Hebe oder eine sonstige Geliebte.

Von römischen Arbeiten bleibt uns nur noch ein Monument zu betrachten, welches ich an das Ende dieser Reihe

122) Braun sagt, er würde auf die Reliefe eingehen, wenn er sie bei ihrer ungünstigen Stellung im Einzelnen hätte prüfen können, woraus klar genug hervorgeht, dass er, angesichts der Originale, den Zeichnungen nicht traute. — 123) Vgl. Guattani M. J. 1788. Febr. S. X., Beschreibung Roms II. 2. S. 7.

gestellt habe, weil in ihm eine neue Version des Mythus deutlich genug ausgedrückt ist. Es ist dies

Nro. 49., die bekannte Portlandvase, deren hier in Rede stehenden Seite ich Taf. VIII. Nro. 9. habe zeichnen lassen [124]). Die schon von Winckelmann [125]) und Anderen [126]) aufgestellte, aber mehrfach bezweifelte Erklärung aus unserer Begebenheit halte ich für sicher, nur muss man eine ganz andere poëtische Basis für dies Monument annehmen als für die älteren. Die Spuren derselben liegen in Catulls Dichtung [127]) und Philostrats Erzählung [128]), wo im Gegensatz zu dem Widerstande, den Thetis in der älteren Erzählung leistet, die Göttin sich dem Helden willig ergiebt oder den Schüchternen selbst ermuthigt. Diese willige Ergebung, welche ich in dem oben angeführten Vasenbild (Nro. 44.) unbedingt nicht annehmen kann, ist hier unzweideutig angezeigt. Thetis, durch ein attributives Meerungeheuer bezeichnet [129]), liegt in der Mitte der Scene vor dem durch einige Pfeiler angedeuteten Heiligthum. Freundlich streckt sie den Arm dem Geliebten entgegen, der, ihr nahend, das Gewand hingleiten lässt. Ihm gegenüber erscheint Poseidon wiewohl ohne Trident, doch, wie Millingen richtig bemerkt, durch eine vielfach bei diesem Gotte wiederkehrende Stellung deutlich genug bezeichnet, als Zeuge der Scene und Vertreter des Elements, dem die ganze Angelegenheit angehört. — Die Kehrseite, in welcher man die von Peleus belauschte, schlafende Thetis erkannt hat, kann ich hiefür nicht anerkennen, obwohl ich keine sichere andere Erklärung für dieselbe weiss. —

124) Nach Millingen, Ancient uned. mon. pl. A. Nro. 1. Die Vase ist zu oft herausgegeben (selbst im Pfennigmagazin), um hier die Zeichnungen anführen zu können. — *125)* Gesch. d. Kunst B. XII. Cap. 2. §. 23. — *126)* Vgl. Millingen a. a. O. — *127)* A. a. O. Vs. 20. — *128)* Heroic. XIX. 1. — *129)* Dass dieses eine ihrer Verwandelungen andeuten solle, ist ein augenscheinlicher Irrthum Millingen's a. a. O.

Während in römischer Kunst der Raub der Thetis nicht nachweisbar, ist dieser in etruskischer Kunst die einzige auf Spiegeln und Goldschmuck mehrfach dargestellte Scene der Begebenheit. Auf etruskischen Urnen (Aschenkisten) ist so wenig von Peleus und Thetis Verbindung wie vom Urteil des Paris eine Spur. Von den Spiegeln will ich hier nur zwei Repräsentanten anführen.

Als Nro. 50. sei hier der florentiner Spiegel (Taf. VII. Nro. 7.) genannt, abgeb. in Gerhard's etr. Sp. II. 226.[130]) Am Meeresstrande, der durch einen fast um den ganzen Spiegel laufenden punktirten Streifen angedeutet ist, hat Peleus Thetis ergriffen und trägt sie, auf die Schulter geworfen trotz alles Sträubens rasch davon. Eine Nereide, welcher der Name Parsura beigeschrieben ist, entflieht erschreckt nach der anderen Seite. Auch die Namen Pele und Thetis sind auf dem Rande des Spiegels beigeschrieben [131]). Verwandedelungen sind hier nicht angegeben, diese finden wir dagegen in

Nro. 51., einem wiener Spiegel, abgeb. bei Gerhard a. a. O. Taf. 225. Das Motiv der Composition ist in sofern dasselbe, als Peleus auch hier Thetis auf der Schulter davon trägt, eine Wasserschlange umringelt sein Bein, ein Vogel fliegt links oben im Felde, Beides Verwandelungen der Göttin. —

Endlich ist der Liebeskampf mit Verwandelungen, mehrfach wiederholt, in

Nro. 52., einem etruskischen Goldschmuck (Halsband) ehemals der Durand'schen Sammlung, Cat. Durand. 2169., jetzt im Cabinet des médailles, abgeb. Nouv. Ann. I.

130) Früher in Dempster Etruria regalis II. tb. 81. Passeri Paralipomena II. 19. in Lanzi's Saggio II. 8. 1 (schlecht), dann bei Rochette, M. J. III. 2. Vgl. de Witte a. a. O. S. 107. —
131) Den Namen Parsura erklärt Rochette für Pharsala, die Ortsnymphe.

pl. A. 2, 3. Die achtzehn Lamellen des Halsbandes zeigen abwechselnd eine geflügelte nackte Frau, welche mit einem Fisch in der Hand den Fuss auf einen Felsen stellt, und welche de Witte Ann. a. a. O. S. 75 ff. als Aphrodite Kolias nechzuweisen sucht, und Peleus Raub der Thetis. Auch hier trägt Peleus Thetis davon, während (ähnlich wie in Nro. 51.) eine Schlange sich um sein Bein ringelt.

Auf Münzen kommt, meines Wissens, der Gegenstand nicht vor, auf geschnittenen Steinen eben so wenig die Scene, von der wir reden. Jedoch wird die in zwei Repräsentanten auf meiner VIII. Tafel Nro. 2. u. 3. abgebildete, häufige Vorstellung eines sich das Haar austrocknenden Peleus (*ΠΕΛΕ*) gewöhnlich auf Peleus Rückkehr aus dem Meere gedeutet. Der Stein Nro. 2. ist der vielfach abgebildete [132]) Carneol, früher des Dehn'schen Cabinets, Nro. 3. ist von Lanzi, Saggio II. tav. 5. Nro. 2. bekannt gemacht.

II. Das Urteil des Alexandros. [1])

Das Parisurteil ist ohne allen Vergleich der häufigste Vorwurf der antiken Kunst aller Epochen und in allen Arten der Monumente gewesen [2]). Auf die ältere Kunst muss eine glänzende Darstellung der Begebenheit im Epos gewirkt haben [3]), von der wir uns einigermassen eine Vorstellung aus den zwei Fragmenten der Kyprien machen können, welche Aphrodites Schmückung durch Chariten und Horen betreffen [4]). An diese glänzende Poësie war man gern oft,

132) Winckelm. M. J. 125, Müller, Denkmäler I. LXIII. 321. und sonst. — 1) Vgl. Welcker: Le jugement de Paris, Ann. XVII. 132—215. auch im Einzelabdruck, nach dem ich die Seiten anführe. Ferner R. Rochette M. J. I. 260 ff. Creuzer, deutsche Schriften II. Abth. zur Archäologie. Bd. 3. S. 99 ff. — 2) Ausgenommen allein sind die etruskischen Aschenkisten. — 3) Welcker S. 2. — 4) Fragm. 3. a. b (W.) Athen. XV. 682. e.

wenn auch nur in ausdrucks- und schmucklosen Vasenbildern des ältesten Stils erinnert. Der im Epos sinnig und keusch bearbeitete Stoff [5]) enthielt aber Elemente genug, welche, mit Veränderung der Motive eine spätere, üppigere Poësie und Kunst in ihrem Sinne ausbeuten konnte, und ausgebeutet hat [6]). So können wir denn in unserem Gebiete der Kunst eine nach Zeiten und Arten gegliederte Reihe von Bildern anführen, welche in kunst- und culturgeschichtlich lehrreicherer Mannigfaltigkeit schwer noch einmal zu finden sein dürfte.

In Bezug auf die Begebenheit können wir drei oder vier Scenen unterscheiden: 1. Hermes verkündet den drei Göttinnen Zeus Willen, dass Alexandros sie richten soll, 2. Hermes führt die Göttinnen zum Ida, 3. die Göttinnen vor Paris, wo sich wieder zwei Momente unterscheiden lassen, a. Paris Erstaunen und Scheu und Hermes Vermittelung, und b. Paris bereit zu urteilen und die Göttinnen zum Spruch sich bereitend, dann 4. die Fällung des Urteils nach den Gaben oder nach der Persönlichkeit der Göttinnen. Die ersteren beiden Scenen sind aber nur in archaischen Vasenbildern, die dritte a. ist nur in Vasenbildern beider Hauptarten vertreten, und so ist es erlaubt, die Eintheilung des Stoffes ganz kunsthistorisch nach Zeiten und Arten der Kunstwerke zu machen, wonach wir voranstellen:

1. Die Vasengemälde.

A. *Mit schwarzen Figuren.*

Von der ersten der erwähnten Scenen: Hermes den Göttinnen Zeus Willen verkündigend [7]) ist nur ein sicheres Beispiel anzuführen,

5) Vergl. Welcker a. a. O. S. 2. und Ep. Cycl. II. S. 89 f. — 6) Für die Poësie vergleiche man nur Propert. II. 2. 14, Ovid. Her. XVII. 115. und den Reflex im 20. der Göttergespräche Lukians. — 7) Bisher als Vorbereitung des Zuges zum Ida erklärt. Da aber aus der Poësie sich eine bestimmte und durchaus ungezwungene Bezeichnung des Momentes ergiebt, ist diese vorzuziehen. Welcker a. a. O. S. 17. Nro. 2.

Nro. 1. Innenbild der Kylix des Xenokles (Taf. IX. Nro. 2.), abgeb. bei Rochette M. I. pl. 49. 1. [8]) Den drei durchaus nicht unterschiedenen Göttinnen steht Hermes in gebückter, durch die Form des Bildes bedingter Gestalt gegenüber, des Kerykeion und eine Syrinx [9]) haltend. — Vielleicht gehört hieher auch

Nro. 2., die von Welcker als Nro. 18. S. 21 angeführte volcenter Hydria bei Basseggio [10]). Hermes nämlich steht hier ebenfalls den Göttinnen, wenigstens zweien derselben und dem mit anwesenden Dionysos [11]) gegenüber, während die dritte auch umgekehrt ist; jedoch wage ich ohne Autopsie des Monuments keinen Widerspruch gegen Welcker, der hier nur eine Willkürlichkeit des Malers in der Anordnung der Gruppe statuirt.

Die zweite Scene, der Zug nach dem Ida, ist häufig, entweder auf die drei Göttinnen allein beschränkt, oder durch Hermes als Führer oder endlich durch mehre hinzukommende Personen erweitert. Die drei Göttinnen allein finden wir in folgenden Bildern

Nro. 3. u. 4.—*3.* Amphora in Copenhagen, abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. I. 71. [12]) *4.* Amphora von Vulci im Mus. Greg. II. 37. 2. [13])

Häufiger ist der Zug mit Hermes ganz wie auf dem Kypseloskasten Paus. V. 19. 1., in folgenden Monumenten

Nro. 5.—14. — *5.* Prochus (Taf. IX. Nro. 3.), abgeb. bei Millingen Vases de Coghil pl. 34. 1. [14]) Hermes führt die drei Göttinnen, alle vier Personen eilen mit luftigem Götterschritt dahin; die Göttinnen tragen Scepter, deren Spitzen

8) Vgl. de Witte Cat. Durand. 65, Cat. Beugnot 48., Braun Ann. XI. 219, Müller Handb. §. 384. 4. — *9)* Als Heerdengott? Vgl. Welcker a. a. O. Note 2. — *10)* Vgl. Bull. 1843. S. 60. — *11)* Ueber ihn später. — *12)* Welcker S. 18. Nro. 4. Rv. 4 Krieger mit Hunden. — *13)* Welcker S. 18. Nro. 5. Rv. Pallas in einem Viergespann. — *14)* Laborde Vases Lamberg. I. 47., Müller, Denkmäler I. 18. 94. a. Welcker, S. 16. Nro. 1.

Spitzen die Personen bezeichnen, die mittlere ist Pallas nach der Lanzenspitze, die dritte Aphrodite nach der Blume auf dem Scepter, die erste folglich Here; die Verzierung ihres Scepters ist nicht deutlich. Die Beischriften sind unlesbar. — *6.* Volcenter Amphora [15]) abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. 72. Pallas in der Mitte durch die Lanze bezeichnet. — *7.* Grossgriechischer Lekythos der Durand'schen Sammlung, Cat. Durand 374. [16]) Pallas in der Mitte mit Helm und Lanze. — *8.* Lekythos in Leyden Nro. 1636. — *9.* Volcenter Amphora, abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. 171. [17]) Hermes mit einem Hunde (wie in Nro. 15.), Here bescептert, Pallas mit Lanze, Aphrodite ohne Attribut. — *10.* Millingen'sche Amphora, 1842 in Florenz, jetzt im brit. Museum Nro. 524*. Aphrodite voran. Welcker S. 19. Nro. 9. Rv. Herakles, Jolaos, Pallas und Hermes. — *11.* Volcenter Amphora Canino, jetzt im brit. Museum Nro. 530. Hermes von einer Ziege begleitet. Rv. Hermes, Athene, Apollon. — *12.* Münchener Hydria, Welcker S. 20. Nro. 13. Pallas mit Helm und von einem Reh begleitet [18]). — *13.* Vasenfuss im Louvre; Hermes unbärtig, die mittlere Göttin verschleiert, mit einem Kranz in der Hand. Welcker S. 17. Note 1. — *14.* Vase des Grafen Erbach, beschrieben von Creuzer: Zur Gallerie alter Dramatiker S. 23. [19]), abgeb. in den deutschen Schriften 2, zur Archäologie Bd. I, vgl. S. 238 f. Voran Hermes mit dem Kerykeion [20]), dann Here mit Zweig und Granatblüthe, Pallas mit dem Helm

15) Welcker S. 17. Nro. 3. Rv. Helena's Wiedergewinnung. — *16)* Welcker S. 18. Nro. 6. — *17)* Welcker S. 18. Nro. 7. Rv. Helena's Wiedergewinnung. — *18)* Ueber dieses, in dem schwerlich eine besondere Absicht liegt, sondern welches hier, wie mehrfach, als zahmes Thier mitläuft s. Welcker S. 13. — *19)* Wiener Jahrbb. 1834. II. S. 203. Welcker S. 19. Nro. 10. In dem oberen Streifen will Creuzer ein Opfer der Aphrodite für den Sieg erkennen, was Welcker mit Recht verwirft. — *20)* In der l. Hand ausserdem einen undeutlichen Gegenstand tragend, in dem Creuzer einen Blitz (?) erkennen will.

einem Speer und einem seltsamen Gorgoneion, Aphrodite mit einer Taube, von zwei geflügelten Eroten begleitet.

Den Zug mit zusätzlichen Personen können wir in folgenden Monumenten nachweisen. Erstens mit Zeus [21]), dessen Anwesenheit auf naïve Art die Bedeutsamkeit ausdrückt, welche der Schicksalslenker in der Begebenheit erkennt. Er selbst übernimmt demgemäss die Vollstreckung seines Gebotes, indem er mit Hermes oder an seiner Statt die Göttinnen zu Paris führt.

Nro. 15—18. — *15.* Münchener Amphora, einerseits Zeus bescептert und Hermes mit einem Hunde, andererseits die 3 Göttinnen, Here besceptert, Athene bewaffnet, Aphrodite mit Weinranke; Welcker S. 20. Nro. 12. — *16.* Volcenter Amphora [22]) der Durandschen Sammlung, Cat. Durand. Nro. 376, jetzt im britischen Museum Nro. 573. [23]) Vor Hermes, welchem die 3 Göttinnen, Athene in der Mitte, folgen, ein in den Mantel eingewickelter Mann mit Scepter, in derselben Richtung fortschreitend und umblickend, wahrscheinlicher nach Gerhard Zeus, als nach de Witte der fliehende Paris. Rv. Paris und Helena vor Menelaos (?). — *17.* Vase bei Hrn. Fossati, Rochette M. J. 265. Note 5. Vor den 3 Göttinen Hermes und ein besceptterter Greis [24]). — *18.* Oinochoë Canino in Rochette's Besitz. Ganz ähnlich. [25])

Zweitens mit Dionysos, welcher als Gott der Vegetation überhaupt, auch des Bergwaldes Ida, in dessen Thälern Weinbau betrieben ward, wie Oinone's Namen andeutet, anwesend ist. [26]) Ausser in der oben als Nro. 2. angeführten Vase erscheint Dionysos noch in

Nro. 19., einer münchener Vase, in der Hermes fehlt, Dionysos dem Zuge der Göttinen folgt; Welcker S. 21. Nro. 17.

21) Vgl. Welcker S. 6. — *22)* Gerhard rapp. volc. 127. Nro. 57. — *23)* Welcker S. 20. Nro. 11. — *24)* Welcker S. 21. Nro. 14, 15. Mehrfach wiederholt. — *25)* Welcker S. 21. Nro. 16. Zeus wird vom Besitzer auch im Journal des Savants 1842. p. 9. bestätigt. — *26)* Welcker S. 6, 7.

Drittens mit Apollon [27]), welcher mit seiner Musikbegleitung feierlichst den Zug leitet. Hievon ist mir nur ein Beispiel bekannt:

Nro. 20., Volcenter Hydria (Taf. IX. Nro. 4.), abgeb. in Gerhard's Auserl. Vasenbb. III. 173. Hermes voran, umblickend zu dem sehr jugendlichen, kitharspielenden Apollon [28]). Folgen die drei Göttinen, die gewaffnete Athene in der Mitte.

Den bisher besprochenen Vasen, welche den Zug unterwegs zum Ida darstellen, sind nun diejenigen ganz nahe verwandt, in welchen der Augenblick der Ankunft gegeben, also Paris den Ankommenden gegenüber anwesend ist. Am häufigsten ist Paris stehend gemalt, die eine Hand staunend oder zur Begrüssung erhoben; oder Paris sitzt, und erwartet die Ankommenden ruhig; oder endlich, und dies sind die am individuellsten motivirten Bilder, Paris erschrickt vor der Götternähe, und sucht zu fliehen, Hermes hält ihn mit Worten oder mit Gewalt zurück. Wir können hier so ziemlich wieder dieselbe Reihe von Vorstellungen verfolgen, welche der Zug selbst bietet, jedoch sind die Zusatzpersonen zum Theil andere. Auf die Hauptpersonen (Hermes, die 3 Göttinen und Paris) beschränkt sind folgende Vasenbilder:

Nro. 21.—41. — 1. Paris steht ruhig oder mit erhobener Hand vor den Ankommenden. — *21.* Vase, 1839 bei Ponte dell' Abadia gefunden, Welcker S. 24. Nro. 25. — *22.* Kyathis des Prinzen Vidoni, Paris mit Kithara, Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. 196. Note 37, Wel-

27) Dieser, und nicht eine Muse, wie Welcker S. 5. und 27 f. wollte, ist in der gleich zu nennenden Vase, jedoch in gleichem Sinne zu erkennen. — *28)* Dass keine Muse dargestellt sei, erhellt daraus, dass die Figur schwarz gemalt ist, während die weiblichen Personen in den nackten Theilen weiss gefärbt erscheinen. Auch haben letztere längliche Augen, die Männer hier, wie fast durchgängig in archaischen Vasen, runde. Gerhard, der a. a. O. S. 61 das Geschlecht dieser Person richtig erkannte, nennt sie ohne Wahrscheinlichkeit Paris.

cker S. 24. Nro. 26. — *23.* Vase Basseggio 1841. Welcker S. 25. Nro. 29. — *24.* Amphora Candelori jetzt in München, Paris mit Scepter; Welcker S. 25. Nro. 30. — *25.* Vase der Panckoucke'schen Sammlung, Dubois Catal. Nro. 91. Paris, obwohl zum Theil restaurirt, doch unverkennbar [29]). *26.* Amphora, von Gerhard im röm. Kunsthandel gezeichnet, und in den auserl. Vasenbb. III. 172 publicirt. Die dritte Göttin ist ausgelassen. Welcker S. 24. Nro. 28. — 2. Paris sitzt ruhig vor den Ankommenden. — *27.* Hydria, des Herrn Rogers in London, Paris sitzt auf einem behauenen Stein. Welcker S. 23. Nro. 24. — *28.* Amphora Candelori, jetzt in München (Taf. IX. Nro. 6. [30])). Paris auf einem schlanken Stuhl sitzend, unterbricht sein Lyraspiel mit fratzenhaft verwundertem Gesicht; Hermes mit sehr grossem Kerykeion tritt ihm entgegen, und erhebt in der Linken einen roth gemalten Kranz, doch wohl in der Absicht ihn Paris zu geben, damit dieser ihn als Siegeszeszeichen „der Schönsten" überrreiche. Hinter Hermes die 3 Göttinen, Pallas in der Mitte. Welcker S. 25. Nro. 31. Rv. Helena's Wiedergewinnung. — *29.* Schlanke Amphora der Durand'schen Sammlung Nro. 375, jetzt im brit. Museum Nro. 532. Welcker S. 25. Nro. 32. Rv. (nach d. Catal. des brit. Mus.) Hektors (Amphiaraos?) Abschied. — *30.* Volcenter Amphora Feoli, Campanari, Coll. Feoli Nro. 76, Welcker S. 25. Nro. 33. Rv. Krieger. — *31.* Volcenter Krater, 1843 bei Basseggio. Paris von einem Hunde begleitet. Welcker S. 26. Nro. 34. — *32.* Amphora in Lord Pembroke's Versteigerung, notirt von Gerhard in den Etr. u. Campan. Vasenbb. S. 24. Note 5. [31]) Rv. Herakles mit dem Löwen, Athene und Jolaos. — *33.* Desgleichen, früher bei Hrn. Pizzati, jetzt bei einem Englän-

29) Welcker S. 19. Nro. 8. Vgl. das. Note 1. Rv. bakchisch. — *30)* Nach einer Durchzeichnung im archäol. Apparat des berliner Museums, welche ich Hrn. Prof. Gerhard's Güte verdanke. — *31)* Vgl. Note 2. zu Welcker S. 26. Nro. 37—39. Fehlt Paris?

der, Blayds; Rv. bakchisch, notirt von Gerhard ebendas., Welcker S. 26. Nro. 38. — *34.* Amphora des Frln. Gordon in London, die Bilder auf beide Seiten mit theilweiser Wiederholung vertheilt, a. Here mit Scepter, Hermes, Aphrodite mit Blume; b. Here nochmals, Athene, Paris sitzend. Gerhard a. a. O. Welcker S. 26. Nro. 37. — *35.* Aehnliches Gefäss, a. Hermes zwischen zwei Göttinen mit Sceptern; b. Paris auf einem Felsen sitzend, Athene bewaffnet, notirt von de Witte zu Welcker a. a. O. Note 1. — 3. Paris wendet sich ab und sucht, erschreckt vor den erscheinenden Göttern zu fliehen. [32]) Hermes hält ihn zurück. *36.* Amphora von Caere bei Alibrandi in Rom. Paris erschreckt abgewandt und im Begriff zu fliehen; Hermes redet zu ihm. Rv. Vier Krieger. Welcker S. 22. Nro. 19. — *37.* Volcenter Amphora in Florenz (Taf. IX. Nro. 5. [32a]) Aehnlich, Paris mit Kithara entflieht mit grossen Schritten, Hermes streckt den Arm aus, ihn zurückzuhalten. Pallas voran, so gemalt, dass sie Kopf, Brust und einen Arm Here's verbirgt. Rv. bakchisch. Welcker S. 22. Nro. 20. — *38.* Ganz ähnliches Gefäss, ohne Formangabe von Welcker S. 23. Nro. 21. notirt. Aphrodite, etwas von den anderen Göttinen getrennt, hält eine Taube, und ist von zwei fliegenden Eroten begleitet, Pallas gewaffnet, Here mit Granatblüthe. Rv. Bakchisches Opfer. — *39.* Canino'sche Hydria im brit. Museum Nro. 541. Paris entfernt sich schnell. Auf dem Halse Herakles mit Triton ringend, daneben Nereus und eine Nereide. — *40.* Vase, 1841 in Girgenti bei Hrn. Politi von Welcker ohne Formangabe notirt S. 23. Nro. 22. Paris, von fast weiblichem Ansehn, abgewandt, von Hermes am Arm ergriffen; Aphrodite mit einer Blume, Pallas mit der Eule [33]), Here mit dem Löwen auf der Hand [34]), vor ihr ein undeutlicher Vogel. Unleserliche Namensbeischriften. — *41.* Vase, bei Ponte dell Abadia

32) Gewiss nach dem Epos und noch bei Koluth. Rapt. Hel. 121 ff., selbst bei Lukian a. a. O. — *32a)* Unedirt; die Zeichnung verdanke ich Hrn. Prof. Welcker. — *33)* Vgl. unt. Nro. 51. — *34)* Vgl. unt. Nro. 57.

1839 gefunden [35]); Pallas bewaffnet in der Mitte, Paris wie in Nro. 36–39. Welcker S. 23. Nro. 23. —

Als erweiterte Darstellungen unserer Scene sind folgende sechs Vasenbilder anzuführen.

Nro. 42—47. 1. Mit Iris. Wie wir oben in den Nummern 15—18. Zeus selbst mit im Zuge sahen, um die Wichtigkeit desselben darzustellen, so ist zu ähnlichem Zweck [36]), um die Bedeutsamkeit des Auftrags, den Hermes, von Zeus empfangen hat, schärfer zu beleuchten, diesem in folgenden zwei Monumenten Iris, die Götterbotin dem Götterboten beigegeben. — *42.* Hydria in Berlin Nro. 1640. [37]) (Taf. IX. Nro. 7.), abgeb. in Gerhard's etruskischen und campanischen Vasenbildern Tf. 14. [38]) Hermes unterhandelt mit Paris, der einigermassen verlegen aussieht. Hinter Hermes Iris, ungeflügelt, das Kerykeion in der Hand, dann die 3 Göttinen, Athene bewaffnet voran, Here mit Scepter und Aphrodite ohne ein solches. Auf dem Hals: Achilleus, Troilos und Polyxena verfolgend; unter dem Hauptbild Herakles im Löwenkampf. — *43.* Ganz ähnliche Hydria, von Welcker 1841 bei Hrn. Basseggio in Rom notirt, S. 27. Nro. 41.

2. Mit Zeus selbst wie in den Nummern 15—18, jedoch hier nur einmal, und in offenbar und allgemein anerkannt parodischer Darstellung in

Nro. *44.*, einer absichtlich archaisirenden, volcenter Amphora Candelori in München, abgeb. bei Gerhard, auserl. Vasenbb. III. 170. [39]) In dem rund um den oberen Theil der am Bauche mit Sternen verzierten Vase umlaufenden Bilde sehen wir dem Zuge voran den parodirten Zeus, das Kerykeion in der Hand mit Paris unterhandeln, hinter welchem eine durch gut gezeichnete Rinder angedeutete Heerde des Jünglings Beschäftigung am Ida bezeichnet. [40]) Hinter

35) Jahn im Bull. v. 1839. S. 22. Nro. 3. — *36)* Welcker S. 5 und 27. — *37)* Aus Caninoschem Besitz, Catalogue Nro. 628. — *38)* Früher bei Jahn, Telephos und Troilos Taf. III–IV. Vgl. S. 78. Welcker a. a. O. S. 27. Nro. 40. — *39)* Vgl. Bull. 1829. p. 34. Nro. 16. Rapp. volc. p. 124. Nro. 57. — *40)* Paris in älteren Monu-

Zeus Hermes, wie Paris, gegen archaischen Vasenbilderbrauch unbärtig, ebenfalls mit Kerykeion, dann die 3 Göttinen in übermässiger Charakteristik, Here im weiten Schleiermantel, Pallas bewaffnet und, wie Gerhard bemerkt hat, mit einer durch ein Ziegenfell komisch angegebenen Aegis, Aphrodite mit einer Liebestänie. [41]) —

3. Mit Dionysos wie oben in den Nummern 2 u. 19. — Nro. *45*. Volcenter Hydria bei Hrn. Basseggio (Bull. 1843. p. 62); Dionysos mit einem Rebzweige hinter den drei Göttinen; Welcker S. 29. Nro. 44. — Nro. *46*. Aehnliche Hydria aus Hrn. Basseggio's Besitz in das kgl. Museum in Berlin übergegangen nach Gerhard, auserl. Vasenbb. III. S. 57. Note 8. c.

4. Mit einer Muse, die in ähnlichem Sinne wie oben in Nro. 20. Apollon dem Zug beigegeben ist, oder um durch Musik Paris Herz für Aphrodite geneigter zu stimmen [42]).

Nro. *47*. Vase der Erbachschen Sammlung, Creuzer, zur Gallerie alter Dramatiker S. 23. und abgeb. in dessen deutschen Schriften 2, zur Archäol. I. Hinter den drei von Hermes geführten Göttinen eine auf einem Klappstuhl sitzende, lyraspielende Muse. Paris ist ausgelassen. [43]) Welcker S. 28. Nro. 43.

menten als Rinderhirt (βούτας, βουκόλος Eur. Androm. 281, Iph. Aul. 1277), in neueren von Schafen oder Ziegen umgeben. — Was der auf dem Rücken des einen Stieres sitzende Rabe bedeute, weiss ich nicht, auch Welcker lässt ihn a. a. O. S. 30 unerklärt, Gerhard erkennt in ihm die Andeutung von Beziehungen zwischen Paris und Apollon, was mir nicht recht wahrscheinlich vorkommt. Drückt der Rabe nicht vielleicht nur Landleben und Wildniss aus? — *41)* S. oben S. 176. Note 24. — *42)* Vgl. Welcker S. 5., 27. — *43)* Dasselbe nahm Welcker weil die Personen ruhig stehen für Nro. 20. an, jedoch kann dort eben so füglich der Augenblick ausgedrückt sein, wo sich der Zug unter feierlichem Kitharspiel Apollons in Bewegung setzen will, als der Augenblick der Ankunft, ja Ersteres scheint mir ungleich natürlicher. Hier aber wird durch das Sitzen der Muse der letztere Moment ausgedrückt.

B. Mit rothen Figuren.

Obgleich fast alle hieher gehörigen Vasenbilder dieses Gegenstandes individueller ausgearbeitete Vorstellungen enthalten, als die archaischen, lässt sich in ihrer Besprechung fast derselbe Gang, wie bei jenen einhalten, und eine Reihe aufstellen, welche von den einfachsten Compositionen bis zu solchen fortschreitet, die mit Zusätzen und Erweiterungen fast überladen sind, und welche zugleich die Begebenheit von dem Augenblick, wo Hermes mit den Göttinen vor Paris tritt, bis zum erfolgten Spruch in beinahe ununterbrochener Scenenabfolge in wenigstens sechs Momenten enthält. Zum Verständniss der Monumente ist es wichtig, sich die Erzählung des Epos zu vergegenwärtigen, wie sie Welcker[44]) überzeugend festgestellt hat. Denn ohne das Epos für die directe Quelle der folgenden, zum Theil späten Vasenbilder auszugeben, muss ich doch behaupten, dass die vom Epos ausgegangene, sinnvolle Erfindung von den Poësien der besseren Zeit in ihren wesentlichen Theilen festgehalten wurde, bis sie die spätere Dichtung zugleich verflachte und schlüpfrig machte. Das Epos aber erzählte wie folgt. Als Hermes mit den Göttinen vor Paris erschien, entsetzte sich dieser vor der Götternähe[45]) und suchte zu fliehen, Hermes aber hielt ihn zurück (Nro. 36—38, 40, 41, 48.) und verkündete ihm, dass er hier nach Zeus Willen zu richten habe. Hierauf bereiten sich die Göttinen zum Urteil vor[46]) (Nro. 59.), und treten auf's Neue vor Paris (Nro. 54, 55, 56); dieser aber getraut sich nicht, über die Göttinen selbst zu richten und es wird der uns von Isokrates[47]), sicher aus dem Epos, überlieferte Ausweg getroffen, dass Paris über die ihm von den Göttinen gemachten, ihrer Natur gemässen, ihr

44) Jugement de Paris in der Einleitung und Ep. Cycl. II. S. 88 ff. — *45)* Vor den *αἰγλάεντα σώματα* bei Eurip. Androm. 284. — *46)* Aphrodite's Schmückung im fragm. 3. der Kyprien. — *47)* Enkom. Hel. p. 240. (Bekker).

Wesen symbolisirenden Versprechungen urteilt, welche sie ihm in längerer Rede, die Paris verhüllten Blickes anhört (Nro. 51.), vortragen. Here verspricht ihm Herrschaft über Asien, Athene Sieg und Kriegsruhm, Aphrodite Helena's Liebe [48]) (Nro. 57, 58), und sie trägt den Sieg davon. — Aus diesem Kern der Erzählung lässt sich eine Zahl der Vasen direct erklären, andere erweitern ihn, aber keine einzige widerspricht ihm wie Wandgemälde, Reliefs, Gemmen, Münzen und etruskische Spiegel. — Der kunsthistorischen Reihe zu Liebe trennen wir die eben angedeutete Scenenfolge und betrachten zunächst:

a. die Vasen etruskischen und campanischen Fundortes.

Nro. 48. Volcenter Stamnos (Taf. IX. Nro. 8.), früher in Caninoschem Besitz [49]), jetzt im britischen Museum [50]), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Tf. 175—176. Höchst charakteristisches Monument der ersten Scene. Paris in griechischer Tracht, bekränzten Hauptes, die Kithara in der Hand [51]), sucht mit rascher Wendung zu fliehen, Hermes, keilbärtig und ebenfalls bekränzt, hat ihn mit einem grossen Schritt erreicht, und packt ihn ziemlich derb an der Schulter, ihn zurückzuhalten. Folgen die drei Göttinen, Here voran mit hohem verziertem Polos [52]), die eine Hand verwundert erhoben; Athene mit der Aegis bekleidet und das Haupt mit der Sieg bedeutenden Tänie umwunden, zu Aphrodite zurückgewendet, welche mit der

48) Dies Versprechen ist in den Excerpten erhalten und danach sind die anderen mit Sicherheit vorauszusetzen. Den Hauptinhalt s. b. Eurip. Troad. 925 ff. Vgl. Dio Orat. XX. p. 266; Ovid. Heroid. XVI. 79 ff.; XVII. 117, 135; Hygin. fab. 92; Myth. Vat. I. 280; Lukian. Dial. Deor. XX. 11 ff. Koluth. 136—163. Apul. Met. X. p. 250. (ed. Bip.) — 49) de Witte Catal. étrusque 130. — 50) Nro. 787. — 51) Paris als Kitharöde, mehrfach in Vasen dieser Scene (Nro. 28, 37, 50, 51, 54 und sonst) wie in der Poësie (Il. III. 54, Horat. Carm. I. 15. 14). Vgl. Jahn im Bull. v. 1842. S. 26 ff. — 52) Wie auch z. B. ähnlich in Nro. 64. und sonst mehrfach, nicht mit einer Mauerkrone, wie Welcker, Jugement S. 31 schrieb.

Stephane geschmückt, eine Blume hält [53]). Der Ida wird durch einen Felsen vor Paris, sein Hirtenleben durch ein an diesem Felsen schattenhaft gemaltes Schaf bezeichnet [54]). Rv. Poseidon, dem Nike (nicht Iris) einschenkt, und Dionysos.

Von denjenigen Vasen, welche die Göttinen mit Hermes vor Paris darstellen, und in welchen der Moment der Unterhandlungen des Hermes mit Paris ausgedrückt ist, verdient als

Nro. 49., voran genannt zu werden, die kleine Kyathis in Berlin Nro. 1851, abgeb. Annali V. tv. d'agg. E. 1. [55]), indem in ihr Hermes und Paris Handlung besonders klar ist. Paris sitzt in griechischem Kostum mit zwei Jagdspeeren [56]) vor einem, wohl nicht absichtlich kahl gemalten Baum; vor ihm sein Hund, zu Hermes emporschauend [57]), der die rechte Hand declamirend gegen Paris [58]), die linke mit dem Kerykeion auf die drei Göttinnen hinterwärts deutend ausstreckt [59]). Die Situation, dass Hermes Paris anzeigt, was hier vor sich gehen solle, ist unzweifelhaft klar, und spiegelt sich in Paris erstauntem und etwas erschrecktem Zuhören. Die drei Göttinen folgen in der gewöhnlichen Ordnung der älteren Monumente, Here voran, oberwärts fragmentirt, dann Athene, ganz gewaffnet, am Kopfe beschädigt, endlich Aphrodite, vor welcher, ausnahmsweise in der Grösse der anderen Figuren [60]), Eros im Gespräch mit der Göttin steht.

53) Dass sie dieselbe Paris zeige (Welcker a. a. O.) scheint mir nicht ausgedrückt, noch in die Situation zu passen. — *54)* Oder ist's ein Reh, die Wildniss anzudeuten? Aehnliche hochbeinige Schafe finden wir ein paar Mal, dagegen kommen so langschwänzige Rehe kaum vor. — *55)* Welcker a. a. O. S. 37. Nro. 55. — *56)* Paris mit Jagdspeeren in Nro. 53, 59 u. sonst. — *57)* Trotzig? Gerhard Berl. ant. Bildw. a. a. O. — *58)* Nicht auf den Hund deutend, wie Gerhard a. a. O. sagt. — *59)* Aehnl. in Nro. 53. — *60)* Dies ist offenbar nur durch die Composition bedingt; die auffallend weitläufig gestellten Figuren reichen kaum hin, um den Umkreis der Tasse zu füllen, Eros kleiner dargestellt würde eine Lücke bedingen. Was demnach Panofka Ann. a. a. O. S. 345 von hochzeitlichem Bezug zwischen Eros und Aphrodite spricht, ist verfehlt, was er von gleichem zwischen Hermes und Athene und zwischen Here und dem, Pan verwandt sein sollenden Paris hin-

Am nächsten verwandt und nächst dieser Kyathis am besten die Situation charakterisirend ist

Nro. 50., die volcenter Kylix des Hieron (Taf. X. Nro. 4.), früher in Caninoschem Besitz [61]), jetzt in Berlin [62]), abgeb. in Gerhard's Trinkschalen und Gefässen I. Taf. XI—XII. [63]) Paris (*AΓEXΣANΔPOΣ*) als jugendlicher Kitharöde und Hirt, sitzt in griechischem Kostum, von 4 Ziegen und einem Widder umgeben, auf einem Felsen des Ida; er unterbricht sein Spiel, indem der bärtige Hermes, auf seinen Stab gelehnt, in der vorgestreckten Rechten eine Blume, ihm die Botschaft zu verkündigen beginnt, und schaut den Gott naïv verlegen an. Von den drei Göttinen ist Athene (*AΘENAIA*) in voller Bewaffnung voran, folgt Here (*HEPA*) besceptert und mit einer Tänie als Königin geschmückt, und die von vier Eroten umflatterte, verschleierte Aphrodite (*AΦPOTIΔE* sic). Die Göttinen halten alle drei Blumen, natürlich, sie wollen ja hier alle drei schön erscheinen, Paris für sich stimmen, sein Herz rühren, zu welchem Zweck auch Hermes die Blume darbietet. Aphrodite hält ausserdem noch einen Vogel in der linken Hand, den Gerhard als Taube erklärt, der aber einem Raubvogel viel ähnlicher sieht. Rv. Wichtigste Darstellung von Helena's Entführung durch Paris unten Taf. XIII. Nro. 3. Auf dem Henkel steht mit weisser Schrift der Name des Malers: *HIEPON EΠOIEΣEN.*

Diesen beiden Bildwerken eines vorzüglichen Charakterismus fügen wir zunächst zwei weniger ausdrucksvolle derselben Darstellung hinzu:

zufügt, ist offenbar eine übel angebrachte Spitzfindigkeit. Diese bei vielen Archäologen massenhaft angenommenen hochzeitlichen Bezüge sollte man mit gleicher Vorsicht zu behandeln sich zur Pflicht machen, wie man angefangen hat, die noch massenhafter statuirten Mysterien- und Einweihungsbezüge mit prüfendem und zweifelndem Blicke zu betrachten. — *61)* Mus. étrusque 2062, de Witte catal. étrusque Nro. 129, réserve étr. p. 22. Nro. 15. — *62)* Nro. 1766. — *63)* Vgl. Welcker a. a. O. S. 31. Nro. 47. Rochette M. J. S. 265. 4.

Nro. 51. Einhenkeliges Gefäss der Canino'schen Sammlung. [64]) Paris, Lyra und Hirtenstab haltend, sitzt auf einem Felsen, vor ihm steht Hermes, auf die Göttinen zurückblickend. Here ist voran, sie hält in der einen Hand ein Scepter, in der anderen einen undeutlich gemalten Pfau; folgt Athene, waffenlos, eine Eule auf der Linken, mit der Rechten einen Gegenstand an die Brust haltend, in dem Welcker ein Salbfläschchen erkannt hat, wie sie es bei Kallimachos Lavacr. Pall. 25 braucht. Aphrodite, welche Eros kränzt, steht in dritter Stelle mit einem Zweige. Ferner

Nro. 52., die von Gerhard im Rapp. volc. Note 405. kurz angeführte volcenter Amphora des Prinzen Canino, im Catal. étr. 730. [65])

Die Krone dieser Abtheilung ist, was Composition und Ausführung betrifft, die mit der schönen Kadmosvase in Berlin (Nro. 1749) [66]), zugleich bei Ponte dell' Abadia gefundene und durchaus [67]) als ihr Seitenstück zu betrachtende Kalpis.

Nro. 53. (Taf. X. Nro. 5.), abgeb. bei Gerhard, apul. Vasenbb. Tf. 6. [68]) — In der ausführlicher als gewöhnlich angedeuteten bergigen Landschaft finden wir die bekannte Gesellschaft auf's Anmuthigste gruppirt die Mitte des Bildes einnehmend. Paris selbst (*ΑΛΕΞΑΝΔρος*) sitzt, hier zum ersten Male in phrygischer Tracht, zwei lange Lanzen in der Hand [69]), bequem auf einem Felsabhange, auf Hermes

64) Welcker a. a. O. S. 31. Nro. 48. Ich beschreibe nach der mir von Welcker freundlichst mitgetheilten Durchzeichnung. — *65)* Bei Welcker S. 37. Nro. 53. — *66)* Abgeb. in Gerhard's etrur. u. campan. Vasenbb. Taf. 6. Vgl. Bull. 1840. p. 49 ff., 127, 1841 p. 178 ff., N. Rhein. Mus. II. S. 609 ff., Arch. Ztg. I. S. 26 ff. — *67)* Auch in dem dorischen Dialekt der Beischriften. — *68)* Vgl. ausser dem Bull. v. 1840. S. 51: Arch. Ztg. (II) 1844 S. 261, Berlins ant. Bildw. Nro. 1750, Welcker a. a. O. S. 39. Nro. 58. — *69)* Welcker, welcher nach anderen Beschreibungen dieses

(*ΕΡΜΑΣ*) hinunterblickend, der, so eben mit den Göttinen angekommen, seine Botschaft ausrichtet. Aber nicht allein Hermes redet zu Alexandros, nahe zu ihm ist Eros (*ΕΡΟΣ*) auf eine Felszacke geflogen, von der aus er seine verlockenden Reden an den jungen Hirten richtet, ein Motiv, welches in den späteren Kunstwerken gewöhnlich wird. Aphrodites vorwiegender Einfluss auf Paris, ihr endlicher Sieg ist hier also schon angedeutet, und demgemäss sehen wir sie ebenfalls hier zum ersten Male in unserer Reihe unter den drei Göttinen den ersten Platz einnehmen. Paris gegenüber sitzt sie (*ΑΦΡΟΔΙΤα*) bequem auf einer Anhöhe, im Gesichte den Ausdruck schelmischen Sinnens, im vertraulich-heimlichen Gespräch mit dem Dämon der Liebessehnsucht (*ΠΟΘΟΣ*), der sie darauf hinweist, wie sein Bruder Eros Paris zu Lust und Thaten altklug räth. Als dritter dieser Kleinen von den Ihren lagert hinter Aphrodite Himeros (*ΙΜΕΡΟΣ*), wie die beiden schon genannten geflügelt, während ein vierter, unbenannter und unbeflügelter Knabe unterhalb Paris auf einem Delphin durch leicht angegebene Wellen reitet, der Göttin Macht auch in diesem Elemente anzudeuten. Die zweite Göttin der Reihenfolge nach ist Athene (*ΑΘΑΝΑ*), welche, ganz gewaffnet, in ruhiger und einigermasser stolzer Haltung, auf die mit dem *οὐρίαχος* versehenen Lanze aufgestützt, dasteht, während Here (*ΗΡΑ*) zu hinterst ruhig erwartend auf einem Felsen sitzt, besceptert wie Aphrodite, durch Strahlenkrone als Königin ausgezeichnet.

Das Reh vor Athene [70]) und der Panther unterhalb Here's Sitz zeigen sicher nur den Bergwald an, während der halb dargestellte Widder Paris Hirtenleben bezeichnet. Dies das Hauptbild zwischen den Henkeln. Dieses wird beiderseits von zwei bedeutsamen Personen umgeben, welche

Monuments arbeiten musste, sagt a. a. O., er halte einen Lorbeerkranz; dies ist ein Versehen, der Kranz gehört hier wie in der Nummer 67. zur Stickerei von Paris Chiton. — *70)* Vgl. oben Nro. 12.

einander genau entsprechen. Rechts, hinter seiner Königin Zeus in bekanntem Kostum auf ein kurzes Scepter gestützt, hinblickend auf die Hauptpersonen. Ich bin überzeugt, dass hier wie in der Carlsruher Vase (unten Nro. 67. Taf. XI. Nro. 1.) Zeus Anwesenheit sich eben so motivirt, wie in den archaischen Vasenbildern in naïverem Ausdruck sein Mitgehn im Zuge zum Ida. Ihm gegenüber hinter Paris sehen wir Ganymedes [71]), bezeichnet durch sein, auch sonst nachweisbares Spielzeug, den Reifen [72]). Ganymedes erinnert an das frühere Liebesabenteuer, dessen Schauplatz der Ida war, und deutet sinnvoll an, welche der drei Göttinen hier die herrschende und siegende ist. Die beiden äussersten Stellen nehmen, einander entsprechend Apollon und Artemis, er mit langem Lorbeerzweig, sie mit Fackel und Bogen, ein [73]), gewiss nicht zur Andeutung hochzeitlichen Bezuges, sondern, wie auch Welcker erklärte, als die würdigsten olympischen Begleiter des Herrschers Zeus. —

Die jetzt folgende kleine Vasenreihe zeigt uns eine etwas spätere Scene. Hermes hat seine Botschaft vollzogen, Paris ist bereit zum Richten; demgemäss sehen wir ihn allein ohne Hermes mit den drei Göttinen, welche zu ihm, jede zu ihren Gunsten reden. — Obenan in Bezug auf scharfen Charakterismus steht hier

Nro. 54., die vortreffliche nolanische Amphora der herzogl. Blacas'schen Sammlung (Taf. X. Nro. 1.), abgeb. in Gerhards antiken Bildwerken Taf. 32. [74]) — Paris, jugendlich, in griechischer Tracht sitzt auf einem Felsen, seine Kithara hat er bei Seite gestellt, drei Schafe neben ihm bezeichnen ihn als Hirten. Die drei Göttinen, Here voran und

71) Ihn erkennen hier übereinstimmend mit Braun, Ann. XIII. S. 88, Welcker a. a. O. S. 40 und Gerhard apul. Vasenbb. S. 32. — *72)* *Τροχὸς, κρίκος* vgl Müller Handb. §. 351. 6. — *73)* Beide, so wie Zeus und Ganymedes ohne Beischrift, als Nebenpersonen, Zuschauer. — *74)* Vgl. Rochette M. J. p. 262—264, Welcker a. a. O. S. 32. Nro. 49.

offenbar zuerst ihre Rede haltend, treten ihm entgegen, der Jüngling aber, erstaunt über den nahen Anblick der Olympierinen, verhüllt sein Antlitz mit vorgehaltenem Gewande, und drückt mit erhobener Rechten sein Staunen aus. Der Revers aber (Nro. 1. b.) zeigt uns Hermes, der, fertig mit seinem Auftrag, mit luftigem Götterschritt vom Ida hinwegeilt. Besser konnte die Scene gar nicht bezeichnet werden. Here ist durch Scepter und Granatapfel, Athene durch den abgenommenen Helm und die Aegis bezeichnet. Sie wendet sich zu Aphrodite zurück, welche, sittsam verschleiert, einen Eros auf der Hand trägt, der ihr Haar ordnet. Dieser mit der Schmückung der Göttin beschäftigte Liebesgott drückt, wie das unten [75]) offenbar werden wird, den Liebreiz der geschmückten Person aus. — Here wie Aphrodite haben *ΚΑΛΕ* beigeschrieben, während neben Athene wie neben Hermes ein undeutlicher Name [76]) mit *ΚΑΛΟΣ* steht. —

In Vergleich mit dieser Vase erscheint eine zweite desselben Gegenstandes unbedeutend:

Nro. 55., volcenter Amphora früher des Prinzen Canino [77]), dann in der Sammlung Pizzati in Florenz, abgebildet in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 176. [78]) Wesentlich dieselbe Composition wie in der vorigen Nummer. Paris ohne Kithara und Schafe sitzt, den Kopf mit dem Petasos bedeckt, vor den 3 Göttinen. Here voran mit Scepter und Stirnkrone, einen nicht deutlich gezeichneten Granatapfel in der Hand [79]), Athene gewaffnet und zu der, einen

75) In den Bildwerken, welche Paris vor Helena zeigen. — *76)* Bei Athene *ΧΙΛΝ . ΕΣ*, bei Hermes *ΧΙΜΛΧΣΕ . . Σ*; Welcker liest *ΧΑΡΜΙΛΕΣ* (?). — *77)* Catalogo di scelte antichità cet. Nro. 713. — *78*) Auch im Bulletin de l'acad. de Bruxelles VII. Nro. 7. (von Roulez) und in der Londoner „Archaeologia“ (Lond. 1830) XXIII. Nro. 79. Welcker, a. a. O. S. 33. Nro. 50. — *79*) Der Gegenstand ist eiförmig gemalt, aber ganz gewiss nichts Anderes, als der attributive Granatapfel, der Erisapfel ist auf Vasen überhaupt nicht nachweisbar, und ist in der ältern Darstellung des Parisurteils als zuerkannter Preis der Schönheit sicher nicht vorgekommen. Vgl. Welker Jugement de P.

Kranz oder Zweig haltenden Aphrodite zurückgewandt. Rv. eine Quadriga und zwei Krieger.

Etwas verändert ist dieselbe Scene nochmals in

Nro. 56., einer unedirten volcenter Amphora von schöner Zeichnung bei Heren Basseggio (Taf. X. Nro. 6.) (Welcker S. 38. Nro. 57.) ausgedrückt [79a]). Paris steht hier ohne jegliches Attribut in griechischer Tracht vor den ebenfalls unbezeichneten Göttinen. Nur die voran stehende, welche auf die beiden folgenden zurückschaut, hat einen Apfel in der einen, eine Blume in der anderen Hand, während sie ihr Haar in einem Kekryphalos [80]) zusammengefasst hat. Ich kann nicht umhin, in ihr Here und in dem Apfel deren attributiven Granatapfel zu erkennen [81]). Die zweite Göttin hält einen Kranz, sie wie die dritte tragen Stephanen im Haar.

Von Vasenbildern des älteren Stils sind uns nun noch zwei sehr bedeutende Gefässe übrig, ein nolanisches und ein clusinisches, welche beide, wenn auch in verschiedener Weise den alten Zug unseres Mythus darstellen, nach welchem die Göttinen Paris Versprechungen machen, über die er richtet. Am klarsten ist dies in

S. 15. Dass aber nun vollends Here den Apfel an Paris reichen soll, damit er ihn nach Belieben vergebe, ist eine ganz irrige Vorstellung, im besten Falle wäre diese Ueberreichung Hermes Sache. — 79a) Die Zeichnung verdanke ich Herrn Prof. Welcker. — 80) Vgl. Gerhard's ant. Bildw. Taf. 304. Nro. 21 u. 28 a. b. — 81) Welcker entscheidet sich S. 38 u. 39 nicht völlig bestimmt zwischen Here und Aphrodite, sowie er dem Apfel nicht unbedingt seine Bedeutung anweist. Aber es giebt ausser dem oben besprochenen, von Welcker selbst S. 39 für neuer angesprochenen Vasenbild Nro. 53. kein volcenter Vasenbild, wo Aphrodite den ersten Platz einnähme, schon darin wäre also das vorliegende einzig, dann aber ist (abzusehn von dem eben Note 79 Ausgesprochenen) der Erisapfel wieder nirgend in Vasenbildern nachzuweisen, also auch darin wäre dies Bild einzig; dies erwogen und die Composition der vorigen Nummer mit ihrem undeutlichen Granatapfel sowie die Form des hier in Rede stehenden betrachtet, bin ich nicht zweifelhaft, dass man sich entscheiden wird, auch hier in der fraglichen Person Here zu erkennen.

Nro. 57., der nolanischen Kylix (Taf. X. Nro. 3.) früher der Koller'schen Sammlung, jetzt im berliner Museum (Nro. 1029.), abgeb. in Gerhard's antiken Bildwerken Taf. 33—35. [82]) — Die Göttinen kommen hier [83]) zu Paris Behausung, welche durch zwei Säulen und einen Giebel als sehr prachtvoll bezeichnet wird. Er selbst sitzt fast unbekleidet auf einem Klappstuhl; die Kithara gesenkt in der Linken, die Rechte auf das Scepter hoch aufgestützt, sieht er einigermassen verlegen die Göttinen mit Hermes nahen, der umgewandten Hauptes dieselben näher treten heisst. Aphrodite, hier voran [84]) richtet dieselbe Aufforderung an die Gefährtinen, und diese folgen derselben, zunächst Athene, dann Here. Es ist hier nicht der Raum, Vieles über die Feinheit und Anmuth der Zeichnung zu reden, die in der Verkleinerung auf meiner Tafel nicht verloren gegangen ist, wir wenden den Blick nur auf die Gegenstände, welche die Göttinen auf der Hand tragen. Auf Aphrodite's vorgestreckter Hand hockt Eros, einen Kranz für Paris in den Händen, Athene zeigt den Helm, und Here trägt einen kleinen Löwen. Dass hier Eros, Helm und Löwe Paris hingehalten, gezeigt werden, ist eben so wenig zweifelhaft, als dass sie der symbolische Ausdruck der Versprechungen sind, welche die Göttinen Paris machen; der Löwe bedeutet Herrschaft, der Helm Kriegsruhm, der Eros mit seinem bezeichnenden Gest: „dich soll die Liebe krönen!" —

82) Ich habe mich der Raumersparung wegen auf meiner Tafel darauf beschränken müssen, nur das Stück der Schale zeichnen zu lassen, welches die Hauptvorstellung enthält, und etwa $1/3$ des ganzen Umfangs einnimmt. Grosse Palmettverzierungen schliessen sich beiderseits unter den Handhaben an, und trennen unser Bild von der schönen Kehrseite (Gerh. Taf. 34), welche das sinnigste Bild von Paris erstem Zusammentreffen mit Helena enthält und welches ich auf Taf. XII. Nro. 9. beibringe. Innenbild (Gerh. Taf. 35.) Heroenabschied, Achilleus? Neoptolemos? — Vgl. Welcker S. 35. Nro. 52. — *83)* Wie Il. XXIV. 29. Vgl. Eurip. Androm. Vs. 276 (B.) — *84)* Es verdient bemerkt zu werden, dass während sonst durchgängig die Göttinen von rechts nach links gewendet sind, hier die Richtung umgekehrt ist.

Die Versprechungen der Göttinen sind noch einmal, jedoch in anderer Weise ausgedrückt in

Nro. 58., der im angeblichen Grab des Porsenna bei Clusium gefundenen Kalpis, abgeb. in Braun's Laberinto di Porsenna tv. 5. und in Gerhard's apul. Vasenbb. Taf. D. 1. [85]) — Die Composition des Hauptbildes ist hier zuerst dadurch verändert, dass Athene von den beiden anderen Göttinen getrennt ist. Sie steht links am Ende des Bildes in vollem Waffenschmuck; ihr gegenüber finden wir Aphrodite sitzend, und vor ihr steht zurückblickend Here. Die Mitte aber nehmen, im Gespräch begriffen, Hermes und Paris ein, jener nur mit der Chlamys bekleidet, bequem stehend, dieser in phrygischer Tracht, zwei mit kleinen Schaufeln versehene Hirtenstäbe in der Hand, sitzt, und erhebt mit dem Ausdruck der Bedenklichkeit oder Verlegenheit die rechte Hand. Unter ihm liegt sein grosser Hund, rechts, unter Aphrodite's Sitz ein Stier, halb dargestellt wie der Widder in Nro. 53. Mehr ist, ohne in Details einzugehen von dem fein gezeichneten Mittelbilde nicht zu sagen, wichtig aber sind die jederseits folgenden zwei Nebenpersonen. Hinter Athene zunächst in würdevoller Gestalt und Haltung ein Mann in asiatischer Königstracht, den Arm hoch auf zwei Speere aufgestützt, und hinter jenem eine der zierlichsten Niken, welche auf Vasen vorkommen, mit einem in beiden Händen gehaltenen Kranz heranschwebend. Andererseits, hinter Aphrodite zunächst ein fliegender, grosser Eros und hinter diesem eine Stab haltende Frau [86]). Diese vier Personen sind verschieden erklärt worden [87]), jedoch kann ich mit Welcker in ihnen nur einen Ausdruck der Versprechun-

85) Vgl. Jahn in der Jenaischen Lit. Ztg.-Ztg. 1843 I. S. 150. Braun Ann. XIII. S. 86, Welcker a. a. O. S. 48. Nro. 60. — 86) Dass sie wie schwanger aussieht, was Jahn a. a. O. für die Braun'sche Erklärung (Oinone) anmerkte, wird man nicht läugnen können; ich kann das aber nur für zufällig halten, indem ich überzeugt bin, dass hier Oinone nicht dargestellt sein kann. — 87) Vrgl. die Zusammenstellung nebst den Erklärungen bei Welcker S. 49 f.

gen (Königthum, Sieg, Liebe) sehen, der klarer sein würde, wenn die Composition erstens die Beschränkung auf drei Personen anstatt vier und zweitens eine genauere Zuordnung der symbolischen Figuren zu den einzelnen Göttern erlaubt hätte. Diese aber bedingte in ihrer Entsprechung die Hinzufügung einer vierten Person rechts, jener Frau, welche wir mit Eros zusammen als zu Aphrodite gehörig betrachten müssen [88]), wenn sie nicht, was bei ihrer im Vergleich mit allen übrigen Personen auffallend gleichgiltigen Stellung und Haltung anzunehmen nicht allzu fern liegt, nur zur Raumausfüllung vorhanden ist. — Es bleiben uns von Vasengemälden noch

b. Die späteren, unteritalischen Fundortes,

bei deren Betrachtung wir von den einfachsten Compositionen zu den mannigfaltigsten fortschreiten wollen. Jedoch muss als

Nro. 59. den übrigen voran genannt werden der schöne apulische Krater von Pisticci (Taf. X. Nro. 2.), abgeb. in den Monumenten des Instituts 1845. IV. Taf. XVIII. [89]), welcher die sonst nirgend in Vasenbildern vertretene Scene der Vorbereitung und Schmückung der Göttinen zum Urteil darstellt. Während in der Mitte des Bildes Hermes, an einen Baum gestützt, mit dem bequem vor ihm sitzenden, griechisch bekleideten aber mit phrygischer Mütze [90]) und Schnürstiefeln, sowie mit dem Jagdspeer versehenen Paris noch unterhandelt, oder das Gespräch fortsetzt, sind die Göttinen mit ihrer Toilette beschäftigt [91]) und zwar jede auf

88) Eine ähnliche Vermehrung der in gleichem Sinne zu Aphrodite gehörigen Personen erkennt Welcker Alte Denkmäler III. S. 331. in dem apul. Vasenbild (unten Nro. 66.) bei Gerhard Ap. Vasenbb. Tf. XIII. — *89)* Früher im Bulletino Napol. I. tv. V. VI. mit Minervini's Erklärung S. 100 ff. und (1844) in nicht ganz genauer Verkleinerung in der Arch. Zeitung II. Taf. XVIII. — In den Annalen (XVII) besprochen von Welcker Nro. 68, in der arch. Ztg. a. a. O. S. 29 ff. von Gerhard. — *90)* Dieselbe ist mit einem undeutlich gezeichneten Greif verziert, der in der arch. Ztg. verdeutlicht ist. — *91)* Dass hier zwei Scenen oder

ihre Art [92]). Here, links oben im Bilde zieht sich vor einem Handspiegel das Kredemnon zierlich zurecht, und betrachtet sich dabei einigermassen wohlgefällig; Aphrodite auf deren Schoss eines ihrer attributiven Thiere, ein schattenhaft gemalter Hase liegt [93]), beschäftigt sich freilich ebenfalls mit ihrem Schleier, aber zugleich schmückt ihr ein gar erlauchter Kammerdiener, Eros, der hier die Stelle der im Fragment der Kyprien mit gleichem Dienste beschäftigten Horen und Chariten vertritt, die zarte Hand mit goldenem Geschmeide. Ganz anders Pallas. Sie steht vor einem von vier jonischen Säulen gebildeten Brunnenhäuschen, das Paris Behausung in der Nähe annehmen lässt, und fängt das aus zwei Löwenrachen [94]) ausströmende Wasser mit den Händen auf, um sich das Gesicht ganz in noch heut gebräuchlicher Weise zu waschen. Pallas Gestalt ist natürlich und naïv gezeichnet und die beste Figur des Bildes; ihre Waffen sind abgelegt, auch sie will schön sein, nicht furchtbar. Den grossen Hund des Paris kennen wir schon aus mehren Monumenten, so wie das hier, als ob es der Göttin Einfluss spürte, zu Aphrodite emporschauende Reh (Nro. 12, 53.). Für das mit Votivbildchen geschmückte Brunnenhaus muss ich auf Welcker's einfache, und deshalb grade der künstlicheren Gerhard'schen Deutung vorzuziehende Erklärung verweisen, da es hier am wenigsten der Ort ist, in antiquarische Details einzugehen, die nicht unbedingt zur

Momente vermischt seien, kann ich Welcker nicht zugeben; so gut wie Hermes gleich nach Vollendung seines Auftrags an Paris fortgehen konnte (oben Nro. 54), so gut konnte er bis zum Schlusse der ganzen Angelegenheit gegenwärtig gedacht werden, um den Ausgang an Zeus zu berichten. Was blieb ihm während der Schmückung der Göttinen übrig, als eine Plauderei mit Paris? — *92)* Dass alle drei Göttinen gebadet haben (wie in Eurip. Androm. 284—86, Hel. 676), was Welcker annimmt, ist wenigstens durch Nichts im Bilde angedeutet. — *93)* Der in der Zeichnung der arch. Ztg., obwohl im Text erwähnt, ganz fehlt. — *94)* Die Annahme von Gorgonenköpfen, die in Bezug zu Pallas stehen sollen, ist ein Irrthum Gerhard's a. a. O. S. 292.

Erklärung gehören. — Rv. Odysseus mit Teiresias Schatten. Der Zusammenhang beider Bilder ist in der Einleitung besprochen. —

Mit sehr wenigen Worten lassen sich ein paar Vasenbilder anschliessen, welche die Göttinen entweder allein oder mit Hermes vor Paris oder um Paris versammelt zeigen. Allein finden wir sie in

Nro. 60., einem calabresischen Aryballos im Louvre, von zerflossener Zeichnung, abgeb. in Gerhard's antiken Bildw. Taf. 25. und R. Rochette's M. J. 49. 2. [95]). Vor dem ganz phrygisch bekleideten, bequem dasitzenden Paris, der seinen Arm auf seinen grossen Hund stützt, steht zunächst Aphrodite, auf jeder Hand eine weiss gemalte Taube [96]), auf sie folgt Pallas in übertriebener, theatralischer Attitude, und Hera macht sitzend, eine Patera in der Hand, den Schluss [97]).

Mit Hermes finden wir die Göttinen um Paris versammelt in folgenden zwei Vasenbildern, welche unseren Gegenstand in oberflächlicher, nur halb charakteristischer Weise darstellen.

Nro. 61., lukanisches Oxybaphon der berl. Sammlung (Nro. 904), abgeb. in Gerhard's apul. Vasenbb. Taf. E. 6. Drei von Hermes und Eros begleitete, um einen in der Mitte sitzenden Jüngling versammelte Frauen, von welchen die bewaffnete als Athene nicht zweifelhaft sein kann, lassen füglich keine andere Erklärung, als die aus unserem Gegenstande zu, wenngleich weder die stehende Göttin als Here scharf bezeichnet, noch die rechts sitzende, ein Wassergefäss haltende als Aphrodite anders als durch den über ihr angebrachten Eros charakterisirt ist. — Sodann

95) Vgl. Welcker a. a. O. S. 34. Nro. 57. — 96) Welcker sagt Taube und Jynx, ich sehe keinen Unterschied in den Vögeln. Seltsam ist der Teller, auf welchem die Taube in der Linken sitzt. — 97) Ich vermag auf keine Weise in diesem Bilde eine Andeutung der Versprechungen zu finden.

Nro. 62., die ohne Angabe der Form und der Herkunft bei Dubois-Maisonneuve, Introduction pl. 68 nachlässig edirte, jedenfalls unteritalische Vase von ähnlicher Composition, nur dass hier Here von Athene und Aphrodite getrennt ist, während sonst Aphrodite allein zu sein pflegt. In den Beischriften kann man die Namen der Personen errathen [98]).

Deutlicher ist dieselbe Scene in

Nro. 63., einer apulischen Amphora in Berlin (Nro. 1020), abgeb. in Gerhard's apul. Vasenbb. Taf. XII. Die drei Göttinen sitzen, Aphrodite links, eine Fruchtschale in der Hand, von dem über ihr schwebenden Eros gekränzt, Pallas in der Mitte neben einem Baum, mit der Lanze, Schild und Wehrgehenk abgelegt, zu Hermes redend, der zwischen ihr und Aphrodite steht, endlich Here rechts am Ende, mit einem in eine dreiblätterige grosse Blume (Granatblüthe) ausgehenden Scepter und einem Kranz, zu Paris gewandt, der in phrygischer Kleidung, mit zwei Jagdspeeren bewaffnet vor ihr, auf sie zurückblickend steht [99]).

In den folgenden Vasenbildern finden wir Zusatzpersonen. Die erste Stelle verdient als

Nro. 64., ein fein gezeichneter Aryballos aus der Basilicata, abgeb. in Gerhard's antiken Bildwerken Taf. 43. [100]) Auch in diesem Gemälde sind die drei Göttinen an gesonderten Orten dargestellt, in der Mitte aber diesmal,

98) Diese Beischriften, das wage ich trotz aller der vielen Nachlässigkeiten in den Vaseninschriften zu behaupten, haben hier durch Schuld des Herausgebers folgende, gewiss auf dem Original nicht nachweisbare Gestalt: *HPMΛ* (Hermes) *NΨΩΔIEΠ* (Aphrodite) *ΠꙌΛIII* (soll wohl Pallas heissen, Athene kann man nicht herauslesen) *ΩΔꙌΔOΣ* (Alexandros?) *HPO* (Here). — 99) Mehr Details bei Gerhard. — 100) Ferner in Gargiulo's Raccolta tv. 116. Das Gefäss ist in der Mitte verletzt und von den Herausgebern ergänzt. Gerhard's Zeichnung giebt der in der Mitte thronenden Here (Gerhard hält sie für Libera) eine Patera, die Gargiulo's gewiss richtiger, und vielleicht nach antiken Spuren einen Granatapfel. Vgl. Welcker a. a. O. S. 51. Note 1.

thronend auf reich verziertem Sitze, durch hohen Polos und das Kukuksscepter bezeichnet, Here [101]). Links über dem in phrygische Tracht gekleideten, Jagdspeere haltenden, von seinem Hunde begleiteten Paris steht Athene im Waffenschmuck, ihr gegenüber links über dem auf sein Kerykeion gelehnten Hermes Aphrodite mit dem Spiegel, nicht wenig hetärenhaft bekleidet und sich geberdend. Hinzugefügt ist diesen Personen Nike [102]); mit einer langen Palme steht sie neben Paris offenbar in Erwartung des Spruches, mit dem der Sieg einer der drei Göttinen von Paris entschieden ist, also von ihm ausgeht. —

Zwei, aber schwerer erklärbare Nebenfiguren sind zugesetzt in

Nro. 65., einer apulischen Amphora in Berlin (Nro. 1018.), abgeb. in Gerhard's apul. Vasenbb. Taf. XI. Die Gruppe der Hauptpersonen bietet nichts wesentlich Neues. Die Mitte, links und rechts von einem Baum, nehmen Hermes und Paris im Gespräch begriffen ein, letzterer phrygisch bekleidet, mit zwei kurzen Speeren; hinter Hermes sitzt Athene bewaffnet und steht Here durch Stephane und Scepter mit Granatblüthe ausgezeichnet. Hinter Paris Aphrodite, üppig von einem Sonnenschirm beschattet, zu der ein geflügelter, kranzhaltender Eros redet. Eingefasst wird das Hauptbild rechts von einer geflügelten Frau, welche, bequem sitzend, ein Alabastron hält, und für welche Gerhard die Namen Telete oder Iris vorschlägt. Welcker erkennt [103]) in ihr mit grösserer Wahrscheinlichkeit nach Analogie der Hedone in dem von ihm erklärten Vasenbild mit Herakles am Scheidewege [104]), diese allegorische Figur mit Bezug auf Aphrodite und ihren Sieg. Allein ich kann mich nicht überzeu-

101) Here in Parisurteilen thronend ausser auf der Vase Nro. 60. mehrfach auf Reliefs und geschnittenen Steinen. — *102)* Nike noch einmal unten in Nro. 67. — *103)* Alte Denkmäler III. S. 330. — *104)* Allg. Schulztg. 1831. S. 665 ff., Annali IV. S. 379 ff., Alte Denkm. III. 310, Tf. XX.

gen, dass nicht diese Figur wie die am anderen Ende befindliche, männliche, von der es auch Welcker anerkennt [105]), ein rein decorativer Zusatz des Vasenmalers sei, für den er auch Palmetten hätte malen können. Ein in der Composition gegebener Zusammenhang dieser Figuren mit dem Hauptbild findet sicher nicht statt. —

Mit ähnlichen Nebenpersonen aber reichlicher ausgestattet ist

Nro. 66., das Bild einer apulischen Hydria in Berlin (Nro. 1011.), abgeb. in Gerhard's apul. Vasenbb. Taf. XIII. Das Bild zerfällt in drei Streifen; vom Hauptbild in der Mitte ist hier auch nicht viel zu sagen, in der Mitte sitzt Paris in phrygischer Tracht mit Speeren, die eine Hand mit dem Gest der Verlegenheit zum Munde erhoben. Vor ihm steht, zu ihm redend, Hermes, hinter diesem Here, andererseits sehen wir hinter Paris Aphrodite an einen Pfeiler gelehnt, von einem schwebenden Eros bekränzt und Athene, welche mit einem tänienumwundenen Palmzweig, ihrem Attribut als Siegerin in den Kämpfen, ruhig dasteht, Alles bis auf Paris Anzug ziemlich oberflächlich gemalt. In der untersten Reihe sehen wir ausser Paris gewaltigem Hunde und einem grossen Schmuckkasten eine geflügelte Frau mit Trinkschale und eine ungeflügelte mit Fächer und Jynx diesseits und jenseits des Schmuckkastens einander gegenüber sitzend; in der obersten Reihe drei Frauen; zunächst links bequem auf ein Polster gestützt lagernd eine Spiegel haltende, sodann in der Mitte eine mit Schild, Lanze und abgenommenem Helm versehene, endlich rechts eine geflügelte, die eine Fruchtschale oder Aehnliches hält. Die beiden äusseren blicken auf die mittlere. In ihnen und den beiden der untersten Reihe erkennt Welcker (alte Denkm. a. a. O.) vier personificirte

105) A. a. O. „Dass aber der Maler für gut gefunden hat, eine Jünglingsfigur zu setzen u. s. w. das mag er auf eigene Verantwortung gethan haben." Gerhard's Annahme eines Eingeweihten (worin eingeweiht?) scheint mir gar nicht zu passen, so wenig wie Telete.

Eigenschaften der Aphrodite als der Hauptperson des Hauptbildes [106]), welche in ihrer Ueberzahl gegen die mittlere der obersten Reihe, welche als Arete bezeichnet wird, Aphrodites Uebergewicht andeuten. Welcker hat gewiss Recht, wenn er meint, an Namen für diese Personen würde es nicht gefehlt haben, und ich würde seine Erklärung ohne Rückhalt annehmen, wenn ich einsähe, dass und wie die vier Aphroditepersonificationen im Bilde unter einander und mit der Gesammtcomposition zusammenhangen. In den drei Figuren der oberen Reihe liegt allerdings Zusammenhang unter einander und, nach Analogie so mancher, von dieser Stelle bedeutenden Begebenheiten im Hauptbilde zuschauender Götter, auch mit dem Hauptbild; aber die beiden Figuren unten machen mir einen unüberwindlich äusserlichen Eindruck; und dann fehlt Here's Vertretung. Jedoch ich bescheide mich. —

Es bleibt uns jetzt nur noch ein Vasenbild zu betrachten übrig,

Nro. 67., die ruveser Kalpis in Karlsruhe (Taf. XI. Nro. 1.), gezeichnet nach Gerhard's apul. Vasenbb. Taf. D. 2. [107]) — Die Hauptpersonen bieten der Erklärung und dem Verständniss keinerlei Schwierigkeit, die Composition ist mehren schon besprochenen ganz ähnlich. Paris (*ΑΛΕΧΑΝΔΡΟΣ*) in der Mitte, im Gespräch mit Hermes (*ΕΡΜΗΣ*), links von ihm Here (*ΗΡΑ*) und Athene (*ΑΘΗΝΑ(ι)Α*) stehend, rechts Aphrodite (*'ΑφρΟΔΙΤΗ*) sitzend. Neu ist nur die Art, wie ein kleiner, geflügelter Eros vertraulich heimlich zu Paris redet, ein Motiv, welches sich in Reliefs und geschnittenen Steinen wieder findet [108]). Von den umgebenden 6 Personen sind fünf durch Beischriften be-

106) In der 5. Note werden sie nach ihren Attributen näher auf Lust, Genuss, Berauschung und Bethörung bezogen. — *107)* Ausserdem (ungenügend) abgebildet bei Braun, Giudizio di Paride tav. 1. und in Creuzer's Gallerie alter Dramatiker Taf. 1., so wie in dessen deutschen Schriften, Zur Archäologie Bd. 3. nach S. 223. — Zuerst beschrieben im Bull. v. 1836. S. 165 ff. Vgl. Welcker a. a. O. S. 51. Nro. 59. — *108)* Vgl. z. B. unten Nro. 69 u 91. (Taf. XI. Nro. 12 u. 6.)

zeichnet, und leicht erklärt sich Zeus (*ZETΣ*) Anwesenheit aus dem schon bei seinem früheren Vorkommen ausgesprochenen Motiv [109]), ohne Schwierigkeit ist auch Eris (*EPIΣ*) Anwesenheit, welche als die Anstifterin der ganzen Begebenheit halb heimlich über den Felsen her dem Ausgange zuschaut. Helios ferner (*HΛIOΣ*), der mit seinem Viergespann eben die steile Himmelsbahn zu erklimmen beginnt, dürfte im nächsten Zusammenhang mit der Göttin der Glücklichkeit (*EVTVXIA*), welche einen Kranz für Paris bereit hält, seine von Welcker gegebene, ungezwungene Erklärung darin finden, dass Glück und Glanz, Freude und Helligkeit natürlich verbundene, fast correlate Begriffe sind. Somit bleiben uns noch zwei Personen zu erklären übrig, die unbenannte, welche mit Vertraulichkeit und Anmuth sich auf Eutychia's Schulter lehnt, und wie diese einen Kranz bereit hält, und jene, am anderen Ende des Bildes unter Zeus sitzende Klymene (*KΛVMENH*). Aber auch der ersteren dieser beiden Personen dürfte ihr Recht geschehen sein, wenn wir sie als eine der Eutychia schwesterlich verwandte Personification auffassen [110]), für welche gewiss ein dem Namen der Schwester synonymer Name nicht gefehlt haben wird, wenngleich es für uns Spielerei wäre, einen solchen, z. B. *EVΔAIMONIA* (nach der Vase in Stackelberg's Gräbern Taf. 29) in die Erklärung setzen zu wollen. Hienach zieht sich alle Schwierigkeit auf die einzige Klymene zusammen.

109) Dass er hier einen Palmzweig hält, stellt ihn nach Welcker's sinniger Erklärung a. a. O. S. 45 gleichsam als Agonotheten des grossen Kampfes hin. — *110)* Welcker benennt sie Nike, und belegt das Vorkommen der Nike apteros auf Vasen S. 43. Note 1. Wenn ich diesen Namen nicht annehme, so geschieht das, weil die Göttin mir zu mädchenhaft jugendlich für Nike scheint, und weil sich das Auslassen des Namens bei dieser einzigen Figur des ganzen Bildes weit eher begreifen lässt, wenn sie der Eutychia ganz nahe verwandt, als wenn sie eine eigene Idee zu vertreten bestimmt ist. Dass übrigens diese Person den Kranz fallen lasse und zwar grade auf Aphrodites Kopf (Welcker a. a. O. S. 42) halte ich für irrig.

Und diese Schwierigkeit kann ich selbst nach Welcker's Erklärung, einer der geistvollsten, welche die Wissenschaft aufzuweisen hat, nicht als unbedingt gelöst betrachten. Die Deutung Creuzer's, wonach Klymene die Gattin und hier der Gegensatz des Helios, die Göttin des nächtlichen Sternenlichts sein soll, halte ich, obwohl ihr noch Gerhard folgt, für ganz verfehlt, und durch Welcker (S. 46 u. 47) widerlegt [111]), ebensowenig haben die anderen bei Welcker S. 47 angeführten Erklärungen irgend etwas Wahrscheinliches. Welcker's Erklärung selbst aber nahm den Gestus der rechten Hand, welchen er, nach der nachlässigen Zeichnung bei Creuzer arbeitend, für durchaus eigenthümlich und entscheidend hielt [112]), zum Ausgangspunkt. Seitdem ist die Vase genauer durch Gerhard publicirt, und es zeigt sich nun, dass die Creuzer'sche Zeichnung alle die Linien weggelassen hatte, welche in ungewöhnlicher Ausführlichkeit (fast wie in Nro. 53.) die Felsen als Sitze oder Standpunkte der sämmtlichen Personen angeben [112a]), und, auch unter Klymenes Hand

111) Da ich Welcker's Widerlegung der Ansicht nur wiederholen könnte, verweise ich auf dieselbe. — *112)* S. 45. Clymène fait de la main droite un geste expressif en étendant la main derrière elle, geste sur lequel il n'est pas permis de passer légèrement; on chercherait longtemps, avant de le recontrer une seconde fois, et toute explication, qui ne se rapporterait à ce geste, ne saurait être la véritable. Und S. 47 wird dieser Gestus le point principal, le geste repoussant de Clymène genannt. — *112a)* Das Vorhandensein der deutlich angegebenen Felsenlinien ist für die ganze Erklärung so überaus wichtig, dass ich es für nöthig hielt, mich über dasselbe vollkommen zu vergewissern. Ich wandte mich deshalb brieflich an Herrn Professor Hochstetter in Karlsruhe mit einer genau präcisirten Anfrage über die zweifelhaften und in den verschiedenen Zeichnungen abweichenden Punkte. Herr Prof. Hochstetter hatte die grosse Güte, das Original alsbald für mich einer neuen und genauen Prüfung zu unterwerfen und mich zu ermächtigen, die einschlagenden Stellen seines freundlichen Antwortschreibens d. d. 24. Mai hier zu veröffentlichen. Diese Stellen lauten: „Die Felsen sind mit grosser Bestimmtheit unter allen stehenden und sitzenden Figuren wie unter Eris Hand angegeben. Die Klymene stützt sich ohne allen

erscheinend, es klar machen, dass diese sich mit einer hundert Mal nachzuweisenden Stellung rückwärts leicht und graziös auf den Felsen stützt [113]).

So lange durch die Schuld der nachlässigen Zeichnung dies Aufstützen der Hand nicht erkannt war, musste Welcker der von ihm angenommene Gestus als eine der Hauptstützen seiner Erklärung erscheinen. Zum guten Glück ist er dies nicht absolut, ja sind die anderen Grundlagen der Erklärung auch ohne ihn so fest, dass dieselbe nicht allein über alle anderen Deutungen siegt, sondern von höchster Wahrscheinlichkeit ist. Welcker sieht in Klymene, welche hier in offenbarstem Gegensatz zu Eutychia und ihrer Schwester hinter den besiegten Göttinen, wie jene hinter der Siegerin, angebracht ist, eine euphemistisch benannte Todesgöttin [114]), welche, die furchtbaren Folgen des Parisurteils, den troischen Krieg und den Tod so vieler Helden anzudeuten anwesend ist. Deswegen ist sie zu Zeus gesellt, der nach dem ersten Fragment der Kyprien beschlossen hatte, durch den Krieg um Ilion und Helena der Erde allzuschwere Last zu erleichtern. So sind die Grundideen des Epos und die Composition des Bildes selbst festere Pfeiler dieser Auslegung, als es jener verkannte Gestus sein konnte; denn dass Klymene so wenig wie Zeus und wie Eris handelnd, sondern zuschauend zugegen ist, ist gewiss kein Gegengrund.

Zweifel mit der rechten Hand auf den Felsen, denn sie berührt denselben mit dem Daumen auf das Bestimmteste. Abgesehen davon ist in dieser Figur vollständige Ruhe dargestellt, und sie ist mit ihrer Aufmerksamkeit entschieden nur nach der Seite des Paris, nicht aber auf irgend eine andere Person gewendet. Auch finde ich die Handlung der Figur so ganz klar, dass ein Gestus des Abweisens eine ganz andere Darstellung unbedingt gefordert hätte. Die Beischriften aller Figuren sind fast unerkennbar, nur die der Eris ist völlig deutlich". — *113)* So, um nur ein paar ganz nahe liegende Beispiele aus unserer Bilderreihe anzuführen bei Here in Nro. 53., bei Aphrodite in Nro. 61., bei der Flügelfigur in Nro. 65., bei der Flügelfigur in der oberen Reihe in Nro. 66. — *114)* Wie Hades Klymenos hiess, Paus. II. 35. 5, 7 und sonst.

Einige Vasenbilder, in welchen nicht alle drei Göttinen, sondern nur eine derselben vor Paris erkannt wird, sollen später in Verbindung mit anderen Kunstwerken derselben Darstellung betrachtet werden. — Wir wenden uns zunächst

2. zur Sculptur.

Hier müssen zuerst die beiden ältesten Monumente unseres Gegenstandes, von welchen wir Kunde haben, erwähnt werden, die Reliefs des Thrones von Amyklai und des Kypseloskastens. Von dem ersteren giebt uns Pausanias III. 18. 7. nur die Notiz: „Hermes führt die zu richtenden Göttinen zum Alexandros", von letzterem V. 19. 1. die nur an Worten reichere: „Hermes führt zu Alexandros, Priamos Sohn die in Bezug auf ihre Schönheit zu richtenden Göttinen, und dabei steht der Vers:

Hermes zeigt Alexandros zur richterlichen Entscheidung
Ueber die Schönheit: Here, Athene und Aphrodite" [115]);

aber in beiden Bemerkungen wird der Inhalt dieser alten Reliefs übereinstimmend mit dem vorherrschenden Inhalt der archaischen Vasenbilder als der Zug zum Paris, nicht die Vorstellung der Göttinen selbst angegeben. — An diese altgriechischen Sculpturen reihen wir zunächst ein Denkmal aus der Blüthezeit,

Nro. 68., das von Ross, Reisen auf den griech. Inseln II. S. 20 beschriebene Relief von Andros, welches derselbe aus makedonischer Zeit datirt. Das ziemlich schlecht erhaltene Kunstwerk zeigt die Göttinen in ungewohnter Gruppirung, indem Athene auf einem Felsen zwischen den

115) Dass die jetzt in der Beschreibung folgende, Pardel und Löwen haltende, geflügelte Artemis zu unserer Scene gehöre, ist kaum anders als unter der Annahme wahrscheinlich, dass sie, die Göttin des Wildes, hier als für die Wildniss des Bergwalds localbezeichnend anwesend sei, wie in mehren Vasen in demselben Sinne das Reh und einmal (Nro. 53.) der Panther.

beiden anderen sitzt, die die eine Hand auf ihre Schulter legen. Rechts, den Göttinen gegenüber Paris, nackt bis auf den über die Brust und den linken Arm geworfenen Mantel. Der obere Theil des Reliefs wird durch eine hangende Wolke gebildet, in deren Mitte man ein Gesicht des gehörnten Dionysos sieht; über Paris sitzt ein kleiner Pan als Vertreter der ländlichen Gegend, dem links nach R's. Vermuthung ein mit der Ecke abgebrochener Eros entsprach. Die Arbeit ist sehr gut. —

Sonst haben wir nur griechisch-römische Reliefe, freilich zum Theil sehr schöne zu betrachten. Unter diesen gebürt der erste Platz als

Nro. 69., dem Relief in Villa Ludovisi [116]) (Taf. XI. Nro. 12.), abgebildet in den Monumenten des Instituts III. 29. [117]) Auf einer Anhöhe stehen, von Hermes auf den Richter hingewiesen, Here und Athene in würdevoller Haltung, getrennt von ihnen, vor Hermes Aphrodite, auch sie, wenngleich leichter und in der charakteristischen Weise vieler Statuen [118]) bekleidet. Nach den erhaltenen Hörnern und dem Rücken eines Rindes ist dieses und ein zweites liegend unterhalb Aphrodite ergänzt. In der Mitte der Composition sehen wir Paris in sehr anmuthiger und bezeichnender Situation. Wie in dem schönen Vasenbilde Nro. 67. ist Eros heimlich zu ihm getreten, und raunt ihm, vertraulich auf seine Schulter gelehnt, allerlei Lockendes zu Aphrodites Gunst ins Ohr; er aber, und darin hat der Bildhauer

116) Das Relief ist zum grossen Theil in Stucco ergänzt, wie ich dies auf meiner Tafel durch hellere Haltung der modernen Theile habe andeuten lassen. — *117)* Früher in Braun's Giudizio di Paride. Ferner in den Berichten der sächs. Ges d. Wiss. 1849. Tf. IV. 2. Vgl. Jahn das. S. 59. und Annali XIII. S. 84 ff., Welcker a. a. O. S. 65. Nro. 77; schon erwähnt finden wir das Monument bei Winckelmann G. d. K. B. VI. Cap. 2. §. 3, und kurz beschrieben von Zoëga bei Welcker a. a. O. — *118)* Das Gewand von der einen Schulter und Brust gleitend, vgl. Müller's Denkmäler II. 24. 263, 265 u. sonst, Handbuch §. 376.

den Maler jenes Bildes übertroffen, wendet das Haupt zu dem Verführer herum, keineswegs wie überrascht oder mit dem Ausdruck der Spannung, sondern, und grade darin liegt die Vortrefflichkeit der Erfindung, wie lässig plaudernd und überlegend. Eros, im höchsten Sinne allegorisch, hier wieder, wie von Ursprung die Versinnlichung eines Innerlichen, ist für Paris keine unerhörte Erscheinung, er ist ihm ein alter Bekannter; nicht eine augenblickliche Erregung ergreift den Jüngling und reisst ihn fort, sein für Aphrodites Gaben prädestinirtes Empfinden und Denken erhält eben eine bestimmte Richtung, wie Eros ihm von Hellas und der schönen Helena vorplandert. Es ist nicht die erste Scene von Paris verhängnissvollem Entscheiden für Aphrodite, es ist der sich erst entwickelnde Keim der Begebenheit mit ihrer ganzen Folgereihe. Und deswegen ist auch Oinone, Paris frühere Geliebte und Gattin, welche schon Winckelmann, und die nach ihm alle anderen Erklärer in der eine Syrinx haltenden Frau erkannt haben, nicht etwa leidenschaftlich bewegt oder traurig, sondern ganz naïv heiter und ruhig; sie kennt Eros Besuche auf dem Ida und weiss nicht, was grade jetzt der Flügelknabe Paris zuflüstert [119]). In ihr stellt sich die Vergangenheit wie in der Heerde Paris Gegenwart dar, so wie wir in der Göttinen und Eros Anwesenheit die Zukunft ahnen. — Von den Nebenpersonen rechts sind nur der Berggott und die Nymphe neben ihm antik, die anderen sind ergänzt, also für uns ohne directes Interesse [120]). — Wenn schon die hohe Vortrefflichkeit in der Conception der Gruppe von Paris und Eros uns in diesem Relief das Nach-

119) Eine ungefähr ähnliche Auffassung dieses Kunstwerks s. bei Braun: Zwölf Reliefe cet. zu Taf. 8. — *120)* Dass diese Ergänzungen alle oder wenigstens zum Theil nach einem uns verloreuen antiken Muster gearbeitet sind, wie auch Braun und Welcker a. a. O. sahen, unterliegt um so weniger einem Zweifel, als eine der ergänzten Figuren, der liegende Flussgott von Rafael benutzt ist (vgl. unten S. 243. Note 129). Aber wir können die Genauigkeit der Nachbildung nicht controlliren, und somit bleiben uns die Ergänzungen ohne Gewähr.

bild irgend eines Musters der besten und genialsten Zeit annehmen lässt, so wird diese Annahme bestärkt und bestätigt durch das Vorhandensein zweier Reliefragmente unzweifelhaft derselben Scene. Von diesen ist Nro. 69a. von sehr schöner Arbeit abgebildet, in Braun's Zwölf Reliefen cet. Tf. 8.[121]), Wir sehen Paris und Eros fast ganz so, wie in dem eben besprochnen Denkmal. — Von noch höherem Kunstwerth ist

Nro. 69.b., ein noch kleineres, aber als selbständige Composition zu fassendes, unedirtes Fragment derselben Darstellung, früher in Venedig, jetzt in Berlin (Taf. XII. Nro. 1.). Eine Erklärung bedarf diese wundervolle Sculptur, deren Zeichnung mir Welcker zum Geschenk machte, nicht, es zeigt uns die ausgehobene Mittelgruppe von Nro. 69. mit geistreichen Variationen, zu denen z. B. das zu rechnen ist, dass Eros so ganz klein erscheint, und den träumerisch ihm lauschenden Paris am Ohr oder am Haar zupft. — Eine andere unbedeutendere, weniger sinnige und mehr sinnliche Composition zeigt uns

Nro. 70., das Relief in Villa Panfili (Taf. XI. Nro. 5.), abgeb. Annali XI, tab. d'agg. H. [122]). Paris sitzt bequem nachlässig in der Mitte, fast durchaus nackt, wie überhaupt eine Vorliebe für das Nackte im ganzen Bildwerke stark hervortritt. Neben Paris Hermes, vor ihm zunächst Aphrodite ganz entkleidet [123]), ein Gewandstück flattert ihr in Bogenform um Haupt und Schultern, ein Motiv, welches sich ähnlich bei der jetzt folgenden Here wiederholt, der gegen sonstige Kunstsitte das Gewand von der einen Schulter und Brust gleitet. Neben ihr die fast unkenntlichen Reste ihres Pfauen, während neben Aphrodite ein ganz kleiner Eros steht. Die dritte Stelle nimmt die allein ganz beklei-

121) Und in Guattani's Mon. ined. VII. 28. — *122)* Zuerst, aber nicht ganz genau in Rochette's M. J. pl. 50, vgl. S. 266, dann ebenfalls noch nicht ganz genau (verschönert und verdeutlicht) in den Monumenten des Instituts III. tv. 3, vgl. Ann. XI. p. 314 ff. — *123)* Sehr gut sagt Welcker a. a. O. S. 66: avec la dignité d'une Phryné.

dete Athene ein. Den Schluss nach dieser Seite bilden als Nebenfiguren oben auf einem Felsen sitzend Zeus, nach schon mehrfach besprochenem Motiv anwesend, und ein bisher unerklärter Greis, der vor ihm steht [124]). Unten liegt der Flussgott des Skamandros mit einem Füllhorn. Andererseits sehen wir hinter Paris drei nackte Frauen, alle drei mit Hydrien. Diese sind bisher für Nymphen, Quellnymphen des Ida (nach Eurip, Androm. 180, 1291) erklärt; ohne dieser Deutung grade widersprechen zu wollen, mögte ich doch wenigstens die Frage aufwerfen, ob man hier nicht die drei Göttinen zum zweiten Male erkennen könnte, die sich im Bad auf das Urteil vorbereiten? (Vergl. oben zu Nro. 59.) Im oberen Theile dieser Seite des Bildes sind die Thiere der Heerde des Paris klein dargestellt.

Von mannifaltigem Interesse ist dann

Nro. 71., ein Relief in Villa Medicis, welches zuerst von Beger (Spicileg. antiqu. p. 131, 135, Bellum Troianum I. 7.) nach einer Zeichnung von Pighi, später von Spence (Polymetis pl. 34. p. 246 ff.) in einer manirierten Abbildung bekannt gemacht, neuerdings, nachdem Welcker a. a. O. Nro. 79 u. 80. S. 67 ff. wieder auf dasselbe aufmerksam gemacht hatte, von Jahn nach der Zeichnung des Pighi auf der berliner Bibliothek in den Berichten der sächs. Ges. d. Wiss. v. 1849. Taf. IV. 1 genauer publicirt und das. S. 55 ff. ausführlich besprochen ist [125]). Das Relief zerfällt in zwei Scenen, von welchen die links das Parisurteil, die rechts, wie Jahn richtig erklärt hat, die Scene nach dem Sieg der Aphrodite, das Zurückkehren der Göttinen nach dem Olympos enthält [126]). Die Darstellung des Parisurteils bie-

124) Braun's Erklärung, dieser sei Nereus ist schon von Welcker widersprochen. — 125) Welcker hielt irrthümlich das Beger'sche und Spence'sche Relief für verschieden, s. Jahn a. a. O. S. 55. Eine an Jahn von Welcker mitgetheilte vollständige, handschriftlich hinterlassene Beschreibung Zoëga's s. daselbst. — 126) Zoëga bei Welcker S. 68 f. und Jahn S. 55 f. wie auch

tet keine besondere Neuheiten noch Schwierigkeiten der Erklärung. Vor dem auf einem Felsblock sitzenden Paris stehen in halbkreisförmiger, wohlgeordneter Gruppe die drei Göttinen mit Hermes, alle drei ganz bekleidet. Eros lehnt an Paris Knie. Aphrodites Sieg ist enschieden, hinter ihr schwebt die deutlich charakterisirte Nike, sie zu kränzen herab. Hinter Paris zwei [127]) fast ganz entkleidete Frauen, über deren Bedeutung ich zu der Nummer 70. gesprochen habe. Paris Heerde, aus Schafen und Rindern bestehend, ist hinter ihm auf den Felsen bis zur Höhe des Reliefs gebildet. — Eigenthümlicher ist die zweite Gruppe. Rechts zu oberst thront Zeus in bekannter Bekleidung, den Blitz in der Hand, den Adler neben sich auf der Felsenhöhe des Olympos. Zu seinen Füssen sehen wir einen bärtigen Mann, der mit halber Figur aus den Felsen emporragt und mit ausgebreiteten Armen eine verstümmelte Wölbung trägt. Jahn hat in ihm, der in offenbarem Zusammenhang mit den unterhalb lagernden Gottheiten des Meeres, des Landes und eines Flusses [128]) steht, eben so scharfsinnig wie richtig die Personification des Himmelsgewölbes erkannt und nachgewiesen. Neben Zeus erscheint zunächst rechts Artemis als Selene mit der Mondsichel im Haar und eine verstümmelte weibliche Figur, links oben eilt Helios, dem die Dioskuren voransprengen, auf seinem Zwiegespann daher. Jahn hat, S. 62, die Häufigkeit der Darstellungen des Zeus als Herrn des Himmels, umgeben von Helios und Selene nachgewiesen. Unmittelbar links neben Zeus steht Hermes, der anscheinend zur Dioskurengruppe gehört, gewiss aber nur als Anmelder der zurückkehrenden Göttinen auftritt. Diese sehen wir links unten heraneilen; Nike, geflügelt, den Palmzweig in der Linken, und wahrscheinlich einen Kranz in der weggebrochenen rechten Hand, schwebt voran. Die

Beger und noch Welcker erkannten den Streit bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis. — *127)* Ob nicht ursprünglich drei, wie in der vorigen Nummer? — *128)* S. Jahn S. 63.

Gruppe ist lebhaft bewegt und die tiefe und folgenschwere Bedeutung von Paris Spruche ist auf's Beste in dieser Erregtheit und der Feierlichkeit des thronenden Zeus ausgesprochen. — Eine einzige dunkle Figur, welche die beiden Hauptgruppen des Reliefs trennt, bleibt übrig, ein völlig nackter, aber mit dem Schild am erhobenen linken Arm und dem Wehrgehenk über die Brust versehener Mann, dessen gewiss behelmter Kopf abgebrochen ist. Zoëga erkannte in ihm Ares, und diese Deutung wird, nachdem Jahn auf die Erklärung verzichtet hat, von Gerhard in der arch. Ztg. v. 1849. S. 69, festgehalten. Ares soll als über Aphrodites Sieg erfreut anwesend sein. Dass die Figur einem Ares mehr gleiche, als irgend einer anderen Person, kann Niemand verkennen, aber die Absicht, die Gerhard für seine Anwesenheit annimmt, scheint mir zum mindesten sehr ungeschickt ausgedrückt, weshalb ich die Deutung nicht zu unterschreiben vermag [129]).

Viel weniger bedeutend und eigenthümlich ist

Nro. 72., ein Relief aus Villa Borghese im Louvre (Taf. XI. Nro. 13.), abgeb. in Clarac's Musée de sculptures pl. 214. Nro. 235. Paris, an dessen Knie auch hier Eros lehnt, sitzt mit einem Zweige in der Hand vor den drei Göttinen, von denen Aphrodite halb entkleidet voransteht,

129) Sehr interessant ist es, dies Relief und das der Villa Ludovisi mit einer durch einen Marc-Anton'schen Stich bekannten Rafael'schen Composition des Parisurteils zu vergleichen. Dieselbe ist bei Jahn a. a. O. auf Taf. VI. beigebracht, und es ergiebt sich, dass alle wesentlichen Motive derselben aus den beiden genannten Reliefen entnommen sind. Aus dem unserigen die Gruppen des Paris und der Göttinen mit Nike, die Nymphen, Helios und die Dioskuren, Zeus und seine Umgebung mit dem als Windgott versehenen Himmelsträger, endlich die unten lagernde Gruppe, der Fluss- und Meergötter, ausgenommen den ein Ruder haltenden Flussgott, welcher offenbar die restaurirte Figur des Ludovisi'schen Reliefs wiedergiebt. Die schon von Braun (Ann. XIII. p. 89 f.) und Welcker ausgesprochene Vermuthung, dass die Restaurationen am Ludovisi'schen Relief nach antiken Mustern seien, wird hiedurch bestätigt. Im Uebrigen vgl. Jahn a. a. O. S. 67 ff.

Here in der Mitte thront, Athene im Waffenschmuck den dritten Platz einnimmt. Ausserdem sehen wir Hermes, der hinter Eros stehend einen bekannten und sehr sprechenden Gestus macht [129a]). Am interessantesten ist an diesem Relief, dass in ihm zum ersten Male in unserer Reihe die Uebergabe des Apfels an Aphrodite ausgedrückt ist, und dass dies so geschieht, als habe Eros den Schönheitspreis Paris halb wider seinen Willen abgelockt und abgeschwatzt. Die Ausführung ist unbedeutend.

Verwandt, nur ganz wenig anders componirt ist

Nro. 73., ein zweites Relief ebendaselbst, von einem in der Nähe von Bordeaux gefundenen Sarkophag, abgeb. ebendas. pl. 165. Nro. 236. [130]) In diesem Relief empfängt Aphrodite den Apfel direct aus Paris Hand, während Eros zwischen beiden mit brennender Fackel auf Paris zuschreitet. Aphrodite wendet sich, ihren Sieg ankündigend zu den Gefährtinen zurück, von denen Here thronend eine lange Fackel hält.

Von Paris selbst erhält Aphrodite den Apfel ferner in

Nro. 74., einem bei Dijon eingemauerten, von Millin in seinem Voyage dans le midi de la France I. p. 263 erwähnten Relief. —

In Hermes Hand sehen wir den Apfel in

Nro. 75., dem Relief vom oft abgebildeten [131]) Altar des Faventius (Ara Casali), welches sich ausserdem nur durch die unbeschreiblich freche Haltung der halbnackten Aphrodite auszeichnet, welche den beiden anderen Göttinen voransteht.

Ein nach Winckelmann M. J. p. 6 (vgl. Welcker a. a. O. S. 71. Nro. 84), vom Herzog von Anhalt Dessau

129a) Vgl. Jorio, Mimica degli antichi tv. II. p. 354. u. tv. 21. Nro. 7. — 130) Ausserdem in Rochette's M. J. pl. 76. 1 und in Millin's Voyage dans le midi de la France pl. 76. 1. — 131) Montfaucon Ant. expl. tom. I. pl. 47, Fabretti Column. Traiani p. 82. Bellori Admiranda tb. I. und sonst, zuletzt von Wieseler: die Ara Casali, Göttingen 1844. Unser Relief auch noch in Inghirami's Gal. Om. I. tv. 9.

gekauftes Relief ist mir nur aus dieser Notiz bekannt; Here hält auf demselben eine Fackel wie in Nro. 72 und 73.

Diesen Steinreliefs sind dann kurz noch zwei Terracottareliefs beizufügen, von deren einem, in Corfu befindlichen, Welcker S. 71. Nro. 88., aus einem Briefe eines Hrn. Passalendi an den Bischof Münter in Copenhagen Notiz nahm, während derselbe ein zweites (Nro. 89. S. 72) bei Herrn Vescovali in Rom sah.

Auf thönernen Lampen findet sich das Parisurteil mehrfach, vergl. z. B. Passeri Lucernae II. 17. und Barbault, Receuil de divers monuments p. 37. [132])

Was endlich das Relief auf einem Schwerdtgriff anlangt, von dem Welcker S. 72. Nro. 93. als von einer recht hässlichen Parodie redet, so liegt dasselbe in einer zu abscheulich schlechten Zeichnung in den sehr geringen Abbildungen zu Creuzer's Symbolik und Mythologie Taf. 50. vor, als dass ich nach derselben beschreiben und urteilen mögte.

Durch diese Uebersicht der Sculpturen sind wir von dem echtgriechischen Boden der Vasen auf römisches Kunstgebiet gekommen, welchem denn auch

3. die Wandgemälde,

angehören; wenn diese auch nur eine kleine Reihe bilden, und in ihrem besten Repräsentanten was die Idee anlangt weit unter den Vasenbildern stehen, verstatten sie doch einen Gang von ziemlich würdiger Darstellung bis zu niedriger Carricatur zu nehmen.

Der Ausführung nach dürfte obenan stehen,

Nro. 76., das pompeianische Gemälde Tafel XI. Nro. 11. abgebildet im Museo Borbonico Vol. XI. tav. 25. [133]) Auf einer Anhöhe steht Athene behelmt und thront Here den Schleier vom Gesichte ziehend vor dem phrygischen Hirten voll Ruhe

132) Vergl. Welcker S. 72. Nro. 90—92. Beide Werke habe ich nicht einsehen können — 133) Welcker sagt S. 62: en com-

und Anstand. Aphrodite, fast ganz entkleidet steht tiefer, aber auch sie fern von der Frechheit mancher Reliefe und Gemmen. Auf sie zunächst weist Hermes, der hinter Paris steht, dessen Blicke. Tiefer Sinn liegt nicht in dieser Composition, aber sie ist in ihrer Ruhe fern von der Sinnlichkeit und selbst Gemeinheit mancher anderen, dabei in der Zeichnung alles Lobes werth. Höher hinauf am Berge sitzt unter Bäumen ein phrygischer Jüngling mit Lagobolon und Kithara, der am einfachsten als Paris, Paris in der Einsamkeit, vor dem Besuch der Göttinen zu erklären ist. — Aehnlich, aber minder gut ausgeführt, soll nach dem Text im Mus. Borb. a. a. O. ein zweites, bisher unedirtes pompejanisches Wandgemälde sein.

Herzlich unbedeutend in der Erfindung, aber ebenfalls frei von sinnlicher Gemeinheit, ist

Nro. 77., das Gemälde aus dem Grab der Nasonen (Tafel XI. Nro. 2.), abgeb. in Bartoli, Sepolcro dei Nasoni pl. 34. [134]) In landschaftlicher Umgebung sitzen die drei Göttinen neben einander in der Entfernung, Eros steht seltsamer Weise zu Athene [135]); von Paris, dem im Vordergrunde Hermes den Apfel reicht, trennt die Göttinen ein Fluss, an dessen Ufern diesseits Paris Rinder weiden, jenseits ein Wild dem Walde zueilt.

An diese wenn auch unbedeutenden, so doch ernsthaften und sittigen Darstellungen reihen wir die in üppigerem Sinn erfundenen, die bis zur Carricatur reichen. Hier wird voran als:

parant le caractère de ces personnages, tels qu'ils se montrent ici, avec la contenance et la dignité, qu'ils conservent dans les meilleurs dessins des vases on comprend toute la différence des époques; il faut louer cependant dans cette composition d'une invention si peu noble l'exécution et le dessin. Ein Urteil, mit dem ich nicht ganz übereinstimmen kann. — *134)* Auch in Montfaucon's Ant. expl. I. 1. pl. 113. 3. und in der Gal. myth. 167, 687. — *135)* Dass Athene ihn am Flügel zurückhalte (Welcker S. 61), vermag ich nicht zu unterscheiden.

Nro. 78., das in Fra Bartoli's Manuscript im Vatican [136]) fol. 22. bewahrte Gemälde zu nennen sein, welches Paris, der den Apfel hält, gegenüber die drei Göttinen bis auf ein um ihre Hüften flatterndes Peplidion nackt zeigt, in einer, bekannten Charitengruppen verwandten Composition [137])

Dagegen finden wir in

Nro. 79., einem Gemälde aus den Bädern des Titus (Déscription des bains de Titus Par. 1786) fol. 7 die Göttinen statuenartig auf Basen stehend, fast nackt, Athene behelmt, Here vom Pfau begleitet [138]). —

Endlich ist als Carricatur

Nro. 80., zu nennen, ein pompejanisches oder herculanisches Gemälde im geheimen Cab. des Neapler Museums, abgeb. in den Peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret du Musée roy. de N. von F(amin) pl. 54. Die Carricatur bezieht sich hier, wie Welcker a. a. O. S. 63 richtig bemerkt, nicht auf die Darstellungen des Gegenstandes (wie die Vase oben Nro. 44.), sondern auf den Gegenstand selbst in seiner obscönen und flüchtigen Auffassung. Anstatt der drei Göttinen stehen hier nämlich drei Vögel, eine Truthenne, eine Gans und eine Ente, nicht dem Paris, sondern einem ityphallischen Hahn gegenüber.

Zu den für spätere Zusammenstellung reservirten Vasenbildern (oben S. 237) ist ebenfalls ein Wandgemälde zu fügen, von dem unten.

Auf römischem und römisch - griechischem Kunstgebiet bleiben uns nun noch

4. die geschnittenen Steine

zu betrachten, denen die Münzen anzuschliessen sind. In vertieft geschnittenen Steinen ist der Gegenstand seltener als auf Kameen, wofür ein innerer Grund darin liegt, dass für

136) Biblioth. Coppiana Nro. 39. — 137) Vgl. Welcker S. 62. — 138) Vgl. unten den geschnittenen Stein Nro. 94.

Siegelbilder („der tiefste Sinn im engsten Raum“ wie Goethe sagt) das Parisurteil weniger passt, als für directen Schmuck der Menschen, von deren Zeit wir reden. Von Intaglio's sind mir nur folgende bekannt:

Nro. 81—83. Drei nahe verwandte Stosch'sche Pasten, wovon 2 in Berlin (Toelken IV. Cl. Nro. 235 u. 236)[139]. Eine derselben (Nro. 235.) ist Taf. XI. Nro. 8. abgebildet. Paris sitzt unter einem Baum mit weitschattenden Aesten auf einem Felsen, neben ihm ein Schaf. Hermes hat die drei ganz bekleideten Göttinen, Here voran, Aphrodite in dritter Stelle, herangeführt, und scheint mit Paris zu unterhandeln.

Ferner, Paris und die drei Göttinen mit Hermes, Nro. 84—86. *84.* Carneol der Sammlung Jenkins, abgeb. in Dolce's Raccolta 16.[140]) Pallas voran, Aphrodite, Here zuletzt, sitzend, Eros neben Paris, Hermes führt die Göttinen. — *85.* Carneol des Hrn. Macgowan, Tassie-Raspe 9144. — *86.* Carneol in der Sammlung des Baron Behr, 1846 belg. Gesandter in Constantinopel. Vgl. de Witte bei Welcker S. 75. Note 1. — Ohne Hermes:

Nro. 87—90. *87.* Carneol in Lippert's Dactyliothek II. 120, Tassie-Raspe 9142. — *88.* Stosch'sche Schwefelpaste T.-R. 9143. — *89.* Antike Paste der Townley'schen Sammlung T.-R. 9153. — *90.* Desgl. daselbst, Eros anwesend. T.-R. 9154.[141]) — Auch die Gruppe der 3 Göttinen ohne Paris ist zuweilen dargestellt, vgl. Tassie-Raspe Nro. 9159, 9160, 9161, (Lippert I. 292) 9162, 9169, 9170, 9171 u. 9172[142]). Ebenso ist Paris allein, stehend oder sitzend mit dem Apfel häufig. — Auch Hermes allein mit dem Apfel kommt vor, s. Inpronte gemm. dell' Inst. IV. 16, Bull. 1834. p. 124.

139) Winckelmann P. d. St. III. 195—197. — *140)* Vgl. Visconti opere varie II. p. 269. Nro. 355, Welcker S. 74. Nro. 100. Tassie-Raspe 9146. — *141)* Unecht T.-R. 9147—9152. — *142)* Unecht 9157 (Lippert III. A. 426) und 9158, letztere Nummer der beigeschriebenen Namen wegen verdächtig.

Interessanter sind die Cameen, von denen hier eine kleine Auswahl; unter ihnen ist obenan zu stellen

Nro. 91., der Onyxcameo der Florentiner Gallerie (Taf. XI. Nro. 6.), abgeb. in Zanoni's Gal. di Firenze, Camm. tav. 22. 1. Hermes unterhandelt mit Paris, von den Göttinen ist Athene voran, Here sitzt in dritter Stelle, alle drei bekleidet. Eros steht hinter Paris, ihm zuflüsternd, wie in der Vase oben Nro. 67. und den Reliefen Nro. 69. a. b.

Auf Nro. 92., einem Carneolcameo des Hrn. Macgowan (Tassie-Raspe 9145) fehlt Hermes; auf

Nro. 93., einem Granatcameo des Herz. von Marlborough (Tassie-Raspe 9156), welcher die drei Göttinen zeigt, wird Aphrodite in der Mitte von Eros bekränzt [143]). — In diesen Steinen ist die Darstellung sittig und ernst, dagegen sehen wir die bei den Reliefs schon vorgefundene Ueppigkeit in

Nro. 94., einem Onyxcameo des Florentiner Cabinets (Taf. XI. Nro. 7.), bei Zanoni a. a. O. Nro. 2. Die drei Göttinen stehen auf einer Basis ähnlich wie in dem Gemälde Nro. 79. Paris, hier mit Speeren bewaffnet, gebietet ihnen, sich zu entkleiden, was sie mit Frechheit thun. — Ganz nackt sehen wir die Göttinen in

Nro. 95., dem Maffei'schen Cameo (Taf. XI. Nro. 9.), abgeb. bei Montfaucon a. a. O. Nro. 2. Pallas, in der Mitte, hat den Helm auf dem Kopfe. Wie viel von der Hässlichkeit dieses Bildes auf Rechnung des Steinschneiders, wie viel auf die des Zeichners kommt, ist sehr die Frage (vgl. Note 143).

143) Der von Beger Thes. Brandenb. I. 43, Bell. Troian. 7, Montfaucon Ant. expl. I. 108. 1. abgebildete Stein ist, wie Welcker S. 74. Nro. 101. bereits anführt, unecht. Ich kann dies nach dem mir vorliegenden Gypsabguss bestätigen, der übrigens eine fast unglaubliche Ungenauigkeit der genannten Abbildungen darthut. Die Echtheit dieses Steines wird auf's Neue behauptet von Toelken in dessen Sendschreiben an d. kais. Akad. in Petersburg, über die Angriffe des cet. Köhler 1852. S. 7. und 37.

In aller Kürze fügen wir

5. die Münzen

bei, welche in nicht besonders auffallender Weise das Parisurteil zeigen. Es sind nur römische Kaisermünzen.

Nro. 96 u. 97. Zwei Münzen des Caracalla von Skepsis, Mionnet II. p. 670. Nro. 257. und Suppl. V. p. 580. Nro. 506; vgl. Rochette M. J. p. 262, welche sich dadurch auszeichnen, dass sie die von Propert. II. 32, 35—40 als Paris Geliebte genannte Nymphe Ida (in Nro. 97. mit der Beischrift *IΔH*), sich an den Zweigen eines Baumes erhenkend darstellen.

Sodann Nro. 98., eine Münze des Antoninus von Alexandria (Tafel XI. Nro. 3.), abgeb. in der Gal. myth. 151, 538. [144]) Die Göttinen stehen auf einer Anhöhe, an deren Fuss Paris sitzt, Hermes steht. Aphrodite hält bereits den Apfel und Eroten mit einem Kranz schweben über ihr; das Urteil scheint demnach gesprochen zu sein. —

In Nro. 99., einer Münze des Maximinus von Tarsos, Mionnet III. p. 610, Nro. 573, hält Paris noch den Apfel, Here sitzt, die beiden anderen Göttinen stehen.

Was endlich die etruskische Kunst anlangt, so ist schon oben (S. 206) bemerkt worden, dass in Reliefs der Gegenstand nicht vorkommt, sehr begreiflich, der Etrusker suchte finstere, nicht heitere heroische Begebenheiten für die Ausschmückung seiner Aschenkisten. Dagegen ist das Parisurteil

6. auf Spiegeln

in beinahe unzählbarer Häufigkeit zu finden, freilich oftmals so zerflossen und charakterlos dargestellt, dass man bei der Benennung einigermassen zweifelhaft bleibt. Dass in Toilettespiegeln der Gegenstand so häufig, ist eben so wenig zu verwundern, als dass er in Grabreliefs unnachweisbar ist.

144) Vgl. Morell. Spec. Nro. 11, Patin Indic. Paridis, Spon Recherches, diss. 17. p. 221, Zoëga Num. Aegypt. p. 180, Mionnet VI. p. 234. Nro. 1535.

Von den Spiegeln, von denen wir älter bekannte und neu publicirte in reicher Auswahl in Gerhard's etruskischen Spiegeln II. Taf. 182 ff. finden, hebe ich nur einige aus.

Nro. 100., von Gerhard im römischen Kunsthandel gezeichnet und a. a. O. Taf. 168. veröffentlicht. Paris und Hermes [145]), hier wie in der folgenden Nummer mit keulenartigem Wanderstab, sitzen einander gegenüber, die drei Göttinen stehn in der Mitte; die gewöhnlichste Gruppirung auf Spiegeln. Ganz ähnlich

Nro. 101., Gori Mus. etrusc. II. 128. [146]), für welchen Spiegel Welcker die Keule in Hermes Hand in der eben vorgetragenen Weise richtig erklärt. — In

Nro. 102., dem Spiegel von Orvieto (Taf. XI. Nro. 10.) bei Gerhrd a. a. O. Taf. 184. [147]) fehlt Hermes; an seiner Stelle sitzt die nackte Aphrodite Paris gegenüber, welcher den länglich verzeichneten Apfel in der Hand hält. Die beiden anderen Göttinen bekleidet in der Mitte, wie erstaunt über ihre freche Entkleidung Aphroditen zugewandt. — Wesentlich dieselbe Composition jedoch in roherer Zeichnung giebt

Nro. 103., ein Spiegel von Caere in Gerhard's Besitz, abgeb. bei Gerhard a. a. O. Taf. 186. — Dagegen sehen wir in

Nro. 104., einem 1841 in Rom von Gerhard gezeichneten und a. a. O. Taf. 185 edirten Spiegel Paris in der Mitte der 3 Göttinen stehend. Ebenso in

Nro. 105., einem im röm. Kunsthandel gezeichneten Spiegel a. a. O. Taf. 187; Paris hält eine Keule. — Zweifelhaft ist durch die beigeschriebenen Namen Aiche (Alche[ntre]?), Euturpa, Altria, Thalna der Spiegel in Micali's Monumenti 20. 2 und bei Gerhard Taf. 188. — In

Nro. 106., einem Spiegel von Orvieto bei Gerhard

145) Gerhard nennt ihn mit Unrecht Herakles. — 146) Auch Inghirami Gal. om. II. tv. 234. Vgl. Welcker S. 75. Nro. 109. 147) Aus Ann. V. tav. d'agg. F.

Taf. 183. finden wir die Gruppe der drei Göttinen allein mit den Beischriften Turan, Me(nerf)a, Aethe [148]).

In folgenden sechs Spiegeln sind nachlässiger Weise anstatt der drei Göttinen nur zwei gezeichnet:

Nro. 107—112., Gerhard: Taf. 192—195, Inghirami M. E. II. tv. 60 und Catal. Durand. 1963. Zweifelhaft ist die Deutung für den Spiegel bei De la Chausse Mus. Rom. II. 21, Gerhard Taf. 207. 2. — Erwähnung verdient hier, schon seines Fundortes wegen, als

Nro. 113., ein im Museum zu Lausanne bewahrter, auf helvetischem Boden gefundener Spiegel, der nach dem archäol. Anz. 1852. Nro. 38. 39. S. 154 eine der gefälligsten Darstellungen des Parisurteils enthält.

Als Gipfel der Gemeinheit und Schmutzigkeit und als ein merkwürdiges Beispiel, bis zu welcher Art von Auffassung ein ursprünglich tiefsinniger Mythus gelangen kann, schliesse diese Reihe als

Nro. 114., der von Gori Mus. etr. II. 129 abgebildete, bei Gerhard Taf. 207. 4 wieder zu findende Spiegel. Aus der Mitte der beiden anderen, ganz bekleideten Göttinen tritt Aphrodite entblösst Paris entgegen, der sitzend seinerseits das Gewand aufhebt. Man begreift, was vorgehen soll, und warum Paris Aphrodite vorzog [149]).

Eine kleine Reihe von Monumenten habe ich bis zum Schlusse zurückgestellt, weil sie zusammen behandelt werden wollen, um in's rechte Licht zu treten. Es sind das diejenigen, welche anstatt der drei Göttinen eine derselben allein vor Paris zeigen. Dass in irgend einer nachepischen Poësie die Göttinen einzeln mit Paris unterhandelten, ihm einzeln ihre Versprechungen machten, ist eine leicht zu be-

148) Nach Gerhard = Arthe, Artemis-Here? Vgl. dens. über d. Metallspiegel d. Etrusker, Nro. 131. c. und Bull. 1833. p. 96. — 149) Ich muss es für Prüderie halten, wenn hier Rochette M. J. p. 265. Note 5. eine einfache, absichtlose Ungeschicklichkeit sehn will. — Gerhard erklärt den Spiegel ganz anders, aber ich kann mich nicht von der Richtigkeit seiner Deutung überzeugen.

greifende Modification der ursprünglichen Erzählung, von der wir wenigstens bei Lukian Dial. Deor. cap. 10 u. 11 eine Spur haben, der hierin selbständig zu erfinden schwerlich Veranlassung hatte. Dieses Motiv aber drücken die Kunstwerke aus, und zwar können wir alle drei Göttinen einzeln vor Paris nachweisen.

1. Here. Nro. 115. Apulischer Aryballos, abgeb. in den Monumenten des Instituts I. 57. A. 1. und in Müller's Denkmälern II. 27. 294. [150]) Zerflossene Darstellung; nicht die Göttin selbst, sondern für sie Hermes redet mit Eifer zu dem in der Mitte sitzenden, phrygisch bekleideten, Scepter und Schwerdt haltenden Paris, hinter welchem die Göttin, durch hohen Polos bezeichnet, steht, bereit, wenn Hermes ausgeredet hat, vorzutreten und ihre Verheissung vorzutragen. — Häufiger und auch sicherer [151]) ist

2. Athene nachzuweisen. Nro. 116. Vase im Museo Borbonico in Neapel (Mus. Borb. II. 29.) [152]), von verschiedenen Erklärern verschieden gedeutet [153]), von Jahn a. a. O. S. 25, wie mir scheint richtig hieher bezogen und im Einzelnen genügend begründet. — Paris sitzt als griechisch bekleideter, jugendlicher, bekränzter Kitharspieler [154]) auf einer Felsspitze des Ida, neben ihm ein Baum als Andeutung

150) Vgl. Jahn im Bull. v. 1842. S. 26. — *151)* Dass Zweifel übrig bleiben, ob in dem eben besprochenen Monument nicht Aphrodite, wie Müller wollte, zu erkennen sei, will ich nicht verschweigen. — *152)* Auch abgeb. Arch. Ztg. 1845. Taf. 29. 2. — *153)* Münter: Nachrichten v. Neapel u. Sicilien I. p. 61 erkannte Kassandra vor Apollon, ihm folgte Böttiger, Raub der Cassandra p. 30; Gerhard im Tübinger Kunstblatt 1825. Nro. 97. wollte Manto vor Apollon erkennen, dagegen Panofka in Neapel's ant. Bildw. S. 367, der seinerseits Marpessa von Hermes zu Apollon geführt sehen wollte. In der Arch. Ztg. a. a. O. verzichtet Gerhard auf die Erklärung. Horkel das. S. 197 wollte Apollon und Alkestis erklären. — *154)* Paris griechisch bekleidet oben in einer ganzen Reihe von Vasen, erst die späteren zeigen ihn in phrygischem Kostum; Paris sehr jugendlich z. B. oben Nro. 48, 55 und sonst; Paris als Kitharspieler oben in einer grossen Zahl von Vasen, bekränzt ebenso.

des Bergwaldes, vor ihm steht Pallas ohne Helm, wie in vielen Vasen als friedliche, zu gefallen strebende, durch den langen Speer bezeichnet. Hinter ihr Hermes, der sie zu Paris geleitet hat, und dessen Anwesenheit, die sich am einfachsten, wenn nicht allein aus dem Mythus des Parisurteils begründet, hier den Ausschlag giebt. — Zu kräftiger Stütze gereichen dieser Erklärung zwei andere Monumente, in welchen Pallas Anwesenheit keinem Zweifel unterliegt,

Nro. 117., das bekannte, von Fra. Bartoli aufbewahrte, bei Winckelmann M. J. 113 abgebildete Wandgemälde, in dem Pallas Paris eine Tänie, das bekannte Symbol des Sieges hinhält, also eben dabei ist, ihm in der Sonderunterhandlung ihre Verheissung des Kriegsruhms zu machen; ferner

Nro. 118., der nach einer Zeichnung Inghirami's bei Gerhard, etr. Spiegel II. 192. publicirte etrusk. Spiegel, in welchem Athene vertraulich zu dem phrygisch bekleideten Paris redet, während ein Genius mit Kranz auf ihn herniederschwebt und hinter Athene eine zweite weibliche Person steht, in welcher die ungeflügelte Nike zu erkennen sein wird [155]). Diese scheint einen Schild, passendes Symbol der Kriegsstärke zu halten, wenn nicht in diesem Gegenstand eine grosse Tänie zu sehen ist, die Inghirami nicht erkannte, und welche daher in der Zeichnung leicht als Schildrand erscheinen konnte. — Endlich ist

3. Aphrodite allein mit Paris unterhandelnd in folgenden zwei Spiegeln zu erkennen:

Nro. 119. Spiegel in Gerhard's Besitz, abgeb. in dessen etr. Spiegeln II. 189. Zwischen dem rechts sitzenden Paris und der links, ihm gegenüber fast nackt stehenden Aphrodite steht Hermes, welcher der Göttin den eiförmig verzeichneten Apfel hinhält.

Ferner Nro. 120., Spiegel ebendas. abgeb. das. Taf. 190. Hier ist Aphrodite ganz bekleidet und sitzt Paris auf

155) Gewiss nicht Oinone wie Gerhard will.

einem Thron gegenüber. Paris scheint eben sein Urteil zu fällen. Hermes gleichgiltig in der Mitte. Architekturandeutungen im Hintergrunde.

Diesen einzeln vor Paris erscheinenden Göttinen wird dann als

Nro. 121. der sehr bekannte Spiegel des Berliner Museums anzuschliessen sein, auf welchem Hermes (MIRQVRIOS) Paris (ALIXENTROM) auf seine Function als Richter vorbereitet; abgeb. zuletzt in Gerhard's etr. Sp. II. 182. [156]) —

Anders ist endlich No. 122, die Vase des brit. Museums bei Millingen Ancient unedited monuments I. 17. zu betrachten; hier sind zwei von den drei Göttinen, Here und Aphrodite von Hermes vor Paris geführt [157]). Here steht hinter Paris, Aphrodite sitzt vor ihm mit einem Gegenstand in der Rechten, in dem vielleicht der *γαμήλιος πλακοῦς*, wie Millingen erklärte, zu erkennen ist. Athene ist aus Mangel an Raum, oder, richtiger gesprochen, aus Nachlässigkeit ausgelassen. —

Ich schliesse hiemit die Uebersicht der Denkmäler des Parisurteils, gleichmässig überzeugt, dass die Masse derselben nicht erschöpft ist, und dass ich keine besonders charakteristische Monumente, soweit sie ausserhalb Italien bekannt sind, übergangen habe. —

III. Paris und Oinone. [1])

Den Gang des Epos müssen wir auf einen Augenblick unterbrechen, und, um einige Bildwerke einzuschalten, etwas zurückgreifen. Schon auf dem Relief Ludovisi mit dem Pa-

156) De la Chausse Mus. Rom. II. III. 20, Lanzi Saggio II. tv. 8. 2, Inghirami Gal. om. II. 223, Gal. myth. 151, 535. — *157)* Die erste Erklärung von Visconti P. Cl. IV. Tv. A. 1, der Phrixos und Helle erkennen wollte, ist als beseitigt zu betrachten; aber auch Millingen's bekannte Erklärung, nach welcher die Göttin hinter Paris Aphrodite sein soll, die Paris Helena verspreche, und nach welcher diese in der rechts sitzenden Frau zu erkennen wäre, ist zu künstlich, um noch geglaubt zu werden. Vgl. Welcker S. 51. Nro. 62. — *1)* Vgl. Jahn, Arch. Beiträge, S. 330 ff.

risurteil (oben S. 239) sahen wir Oinone, Paris erste Gemahlin anwesend [2]). Sein Zusammenleben mit ihr sowohl vor dem schicksalvollen Besuch der Göttinen als nach demselben finden wir in einer kleinen Denkmälerreihe. — Das friedliche und freundliche Zusammensein [3]) zeigt uns

Nro. 1., das Relief einer Thonlampe in Berlin (Taf. XII. Nro. 2.), abgeb. in Millingens A. U. M. II. 18. 2. [4]), dessen Beischriften PARIS und OENONE die Darstellung unzweifelhaft machen. Wir sehen aber das Paar in felsiger Waldgegend sich umarmen, während Paris Rinder aus den Fluthen des in bekannter Gestalt liegenden Stromes Skamandros trinken.

Die übrigen Monumente geben spätere Scenen. Abgesehen von dem früher auf Oinone gedeuteten Vasenbilde bei Millingen Vases de div. coll. 43, welchem diese Erklärung von Welcker [5]) abgestritten wird, sowie von einem zweiten, von Welcker hieher bezogenen [6]), dessen Erklärung ich aber nicht annehmen kann [7]); haben wir zunächst

Nro. 2., ein pompejanisches Wandgemälde, abgeb. bei Zahn Wandgem. u. Ornam. II. 31. [8]) zu betrachten. Es ist hier die Zeit dargestellt, in welcher Paris Begehren der schönen Hellenin zur Leidenschaft anwächst, die von Aphrodite genährt, ihn zum Bau der unglückbeginnenden Schiffe (νῆες ἀρχέκακοι Il. V. 63) treibt. Von Oinone ist sein Herz

2) Oinone, Tochter des Flusses Kebren, warnt Paris vergebens, zu Helena's Raube auszufahren Apoll. III. 12. 5. Was der spätere Mythus von ihr weiter erzählte s. das. u. bei Konon Narr. XXIII, Parthen. Narr. IV. XXXIV., Lycophr. 57 ff. u. das. Tzetz., Quint. Smyrn. V. 259 ff. — 3) Ovid. Heroid. V. 9—32. — 4) Auch in Braun's 12 Reliefen cet. als Vign. 1. zu Taf. 8. und Giudizio di Paride Vign. p. 5 Vgl. Welcker, Jugement de Paris S. 56. Jahn a. a. O. S. 334. — 5) J. d. P. p. 54 f. — 6) Mon. dell' Inst. I. 57. A. 2. Elite céram. II. 88, Gargiulo Racc. tv. 115., Welcker a. a. O. S. 53. — 7) Auch Jahn lehnt dieselbe ab, a. a. O. S. 348. Note 69. — 8) Von Zahn und v. Schulz, Ann. X. 157. unrichtig Paris und Helena benannt. Vgl. die von Welcker ausgegangene richtige Erklärung J. d. P. S. 55 f., Jahn a. a. O. 348.

schon abgewendet, deshalb sehen wir sie trauernd dasitzen [9]). Der Verführer aber, den Aphrodite schon während des Urteils zu Paris sandte, Eros, ist hier wieder, zudringlich traulich mit Paris beschäftigt, dem, wie er in seiner Hirtentracht hinter Oinone steht, der Schalk über die Schulter schaut, und das Kinn mit dem Händchen berührt, um Paris Gesicht und Sinn ganz zu sich herum zu wenden.

Noch einen Schritt weiter im Gange der Begebenheiten führen uns zwei Reliefe, welche zusammen betrachtet eine sichere Deutung zulassen. Ich meine

Nro. 3 u. 4. das Relief im Palast Spada (Taf. XII. Nro. 5.) [10]), abgeb. in Braun's Zwölf Reliefen Tf. 8. und ein Relief der Villa Ludovisi, Winckelmann M. J. unter Nro. 116. [11]). Früher für Paris und Helena erklärt, die im Begriffe sind, von Sparta abzufahren, hat das erstere Relief durch die neuere Interpretation seinen richtigeren Namen, Paris von Oinone vor der Fahrt nach Hellas gewarnt, erhalten, welcher durch das zweite Monument, in welchem Paris eine phrygische Mütze und einen Hirtenstab trägt, bestätigt wird. Auf einem Felsenhange des Ida, welcher auf dem Spada'schen Reliefe durch den unten liegenden Flussgott Skamandros bezeichnet wird, und der eine Aussicht auf das Meer und eines der verhängnissvollen Schiffe, sowie auf Ilion, die durch Paris Fahrt mit Verderben bedrohte Stadt gewährt, sehen wir das Paar, ihn sitzend, Oinone in ländlicher Tracht [12]) vor ihm stehend, im Gespräche. Oinone's Hinweisung auf das Schiff lässt uns den Inhalt des Gesprächs bestimmt er-

9) Auf die sehr charakteristische Bewegung der Hände Oinone's machen Welcker und Jahn mit etwas verschiedenen Worten aufmerksam. — *10)* Bei Sta. Agnese gefunden, Winckelmann M. J. 116, Guattani M. J. 1805. Taf. 29, Jahn, arch. Beitr. S. 349 f. — *11)* Braun, Berl. Jahrbb. II. S. 142. Jahn a. a. O. — *12)* Bezeichnend ist das Kopftuch, welches sie auch auf dem Relief mit dem Parisurteil Taf. XI. Nro. 12. trägt, und das in keiner Weise für Helena passt.

rathen, es ist die Warnung der Nymphe, welche die oben angezogenen Stellen der Mythographen uns berichten. —

Abermals müssen wir von dem Gegenstand dieses Denkmals einen Schritt zurück thun, um eine in den Excerpten nicht erwähnte, aber für das Epos mit Sicherheit vorauszusetzende Begebenheit [13]) nachzuholen, nämlich

IV. Alexandros Erkennung.

Der Mythus erzählt [1]): als Hekabe mit Alexandros schwanger war, träumte sie, eine Fackel zu gebären, welche die ganze Stadt verzehrte. Den Traum deutete Kassandra oder Aisakos [2]) und verlangte Tödtung des zu gebärenden Kindes, das aber Hekabe nur aussetzte. Paris wächst unter Hirten auf, die ihn seiner Mannhaftigkeit gegen Räuber wegen Alexandros nennen. Der Jüngling hatte einen Lieblingsstier; diesen führen Diener des Königs fort als Preis in Wettspielen, die Priamos zu Ehren des todtgeglaubten Sohnes anstellen lässt. Nachdem Paris sich vergebens der Wegführung seines Stiers widersetzt, beschliesst er, selbst mit zu kämpfen und thut dies mit solchem Glück, dass er alle seine Brüder, auch Hektor, Deiphobos und Ilioneus besiegt. Heftiger Streit folgt, Deiphobos zieht das Schwerdt gegen den eingedrungenen Hirten, der, auf den Altar des Zeus Herkeios geflüchtet, als Priamide durch Kassandra's Wahrsagung erkannt wird. — Diese letzte Scene ist es, die uns freilich in keinem griechischen Kunstwerk, wohl aber in einer beträchtlichen Reihe etruskischer Aschenkisten vorliegt [3]). Das Ge-

13) Vgl. Welcker, Ep. Cycl. II. S. 90 f. Jahn, Beiträge S. 340 ff. — 1) Die Tragödien des Sophokles, Euripides und Ennius sind erwähnt. Vgl. Hygin. fab. 91, Apollod. III. 12. 5. Ovid. Heroid. 16, 39—92, und die Erwähnungen in den Tragödien: Eurip. Troad. 641. 931, Androm. 294—301, Iph. Aulid. 575. nebst den Scholl. zu Il. III. 325, Eurip. Androm. 294, Iph. Aulid. 1285. — 2) Oder Apollon durch einen Weissager Cic. Div. I. 21 oder die Sibylle Herophile Paus. X. 12. 1. — 3) Die richtige Deutung dieser Reliefs ist

meinsame dieser Monumente, von denen ich nur einige als besonders merkwürdig näher beschreibe [4]), ist, dass Paris, die Palme des erfochtenen Sieges in der Hand, auf den Altar des Zeus vor dem Königspalast kniet, während ihn einer seiner Brüder oder zwei, auch drei derselben mit Waffen bedrohen. Auf diese Hauptpersonen und eine geflügelte, zu Paris stehende Göttin beschränkt ist die Darstellung in

Nro. 1., einem von Jahn, Beitr. Taf. XIII. 1. veröffentlichten, sehr zerstörten, aber gut componirten Aschenkistenrelief [5]). — Reicher an Nebenpersonen sind andere Exemplare, von denen ich, als durch Einzelheiten merkwürdig, nur folgende ausheben will.

Nro. 2., ein zuerst von Micali, Italia avanti il dominio dei Romani (Flor. 1810) tav. 48 und danach bei Jahn Beitr. Taf. 9 publicirtes, nach einer genaueren neuen Zeichnung bei Jahn Taf. 13. 2 nochmals abgebildetes Relief. Paris wird hier von dreien seiner Brüder, Hektor, Deiphobos und Ilioneus zugleich angegriffen, die neben ihm stehende geflügelte Göttin [6]) erhebt schützend das Ge-

von Uhden, Schr. d. berl. Akad. 1828 S. 234 ff. ausgegangen; Inghirami nahm sie in den Osservazioni sopra i monum. antichi p. 129 auf, ausführliche Erörterungen bei Rochette M. J. p. 253—59. Vgl. Jahn, Beitr. 341 ff. — *4)* Bekannt sind folgende Exemplare. 1. im Cab. des antiques zu Paris Rochette M. J. p. 254. Note 5; 2—12 im Mus. von Volterra (unedirt); Rochette a. a. O.; Uhden a. a. O.; 13—15. daselbst bei Cinci, Rochette a. a. O.; 16. im Museum von Toulouse Rochette a. a. O.; 17. im Museo Gregoriano des Vatican, Mus. Greg. I. 94. 4.; 18. im Museum von Verona, Mus. Veron. V. 1.; 19—21. im Mus. Guarnacci tab. IX. 1, XVIII. u. XIX. 2.; 22. — 24. im Museum zu Leyden, Janssen De griekschen enz. Monumenten van het Mus. te Leyden, ausser den dreien im Text angeführten Monumenten. — *5)* Früher in noch besser erhaltenem Zustande bei Gori Mus. etr. II. 174. 2. gezeichnet. — *6)* Mit Augen in den Flügeln, wie mehrfach solche etrusk. Dämonen. Rochette hielt sie (a. a. O. S. 256.) für Aphrodite, wie mir scheint ohne Wahrscheinlichkeit.

wand und hält eine Rolle. Der eine der von links heranstürmenden Brüder wird von einer weiblichen Person zurückgehalten, die offenbar ein plötzlich auf ihn wirkendes, bedeutendes Wort spricht, und nur die Paris Ursprung verkündende Kassandra sein kann. Auch der von rechts herantretende Jüngling wird von einer sceptertragenden Person zurückgehalten, welche hier weiblich erscheint, durch Vergleichung eines zweiten Reliefs (Note 4. Nro. 17.) aber sich als Priamos ausweist. Sehr interessant sind die letzten Figuren links, ein Bärtiger, welcher einen Knaben fortführt. Jahn's Erklärung (S. 348), dass hier der alte Hirte, der auch Paris gerettet hat zu erkennen sei [7]), wie er Paris und Oinonens Sohn Korythos fortbringt, unterliegt wohl keinem Zweifel.

In anderem Betracht interessant und auch durch seine Ausführung beachtenswerth ist

Nro. 3., das bei Rochette M. J. pl. 51. [8]) abgeb. Exemplar (Tf. XII. Nro. 3). Paris, die Göttin neben ihm, die angreifenden Brüder links und Kassandra, welche den einen derselben am Arm zurückhält, sind fast genau so, wie in der vorigen Nummer, der Hirt mit dem Knaben fehlt, dafür ist der rechts erscheinende Priamos sehr leicht kenntlich und mit seiner Geberde, in der sich Schrecken über die Gewaltthat und Freude über den unerwartet wiedergewonnenen Sohn paaren, vortrefflich und ausdrucksvoll charakterisirt. An der Stelle des in Nro. 2. befindlichen dritten angreifenden Bruders sehen wir hier eine Person, deren Arme freilich weggebrochen sind, deren Handlung demnach unklar ist, die sich aber durch das Kostum von den beiden anderen Brüdern unterscheidet. Rochette (S. 358) erkennt in ihr He-

7) Nach früherer ungenauer Zeichnung schien diese Person weiblich und wurde von Jahn für Oinone erklärt. Der Hirte hiess nach Apollod. a. a. O. u. Tzetz. ad. Lycophr. 138. Archelaos, nach Schol. Il. III. 325. Archialos. — 8) Früher bei Dempster.

lenos; ich bin zweifelhaft, ob sie nicht vielleicht weiblich und dann als Hekabe zu deuten ist.

Die unerwartet glänzende Wendung in seinem Schicksal liess Paris Hellas und Helena vergessen, so motivirt Welcker [9]) gar ansprechend das, was Proklos erzählt, dass Aphrodite den Günstling zum Schiffbau antreibt. Dies glaubte derselbe, doch nicht ohne einigen Zweifel [10]), in einem Vasenbilde [11]) ausgedrückt zu finden, in welchem früher ein Parisurteil erkannt war. So wenig wie ich zu der älteren Erklärung zurückkehren mag, kann ich die neuere für schlagend halten.

Die nächste, sehr interessante Denkmälergruppe zeigt uns Paris in Hellas. Paris wird nach Proklos zuerst von den Tyndariden, dann von Menelaos gastlich aufgenommen. Nach Welcker's Vermuthung (Ep. Cycl. II. 92.) war hier die Erzählung von Helena's Erzeugung eingeflochten (frgm. 7. W.) [1]), vielleicht, ja wahrscheinlich auch die von der Bewerbung der griechischen Fürsten um Helena's Hand und Menelaos Sieg in der Bewerbung, sowie der Eid der Fürsten, den Gewählten zu schützen. Der Kriegszug gen Troia musste auch hier angeknüpft werden. Danach dürften die als episodische Gruppe hier einzuschaltenden Monumente, die uns

V. Menelaos Brautführung

zeigen, ihre letzte Quelle in den Kyprien haben. Voran zu nennen ist als

Nro. 1., ein etruskischer Spiegel in Neapel (Taf.

9) Ep. Cycl. II. S. 92. — 10) J. d. P. S. 54 f. — 11) Millingen Peintures de vases de div. coll. 13. — 1) Vgl. Schneidewin im Philologus 1849. Heft IV. S. 744 ff.

XII. Nro. 7.), abgebildet in Gerhard's etr. Sp. II. Taf. 197.[2]) Er zeigt uns Menelaos (*MENΛE*) und Helena's (*EVINA* rckl.) erste Liebesvereinigung unter Aphrodites (*TVPAN*) Vermittelung.

Hiernächst zwei Vasenbilder von nahe verwandter Composition;

Nro. 2. Lekythos von Armento in der Basilicata, früher in der Bartoldy'schen Samml., jetzt in Berlin (Nro. 851.) abgeb. bei Millingen A. u. Mon. I. 32.[3]). *Χεῖρ ἐπὶ καρπῷ* gefasst [4]), führt der friedlich bekleidete, jedoch mit Helm und Speer versehene Menelaos (*MENEVEOΣ*) die schöne Braut, auf die er freundlich zurückschaut [5]) und die ihm im bräutlichen Schleier züchtigen Schrittes folgt. Diese Erklärung wird bestätigt durch

Nro. 3., eine volcentische Kalpis (Taf. XII. Nro. 4.) in München, abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 129. 1.[6]) Hier fehlt freilich die Beischrift und Menelaos ist ganz gerüstet [7]), ausser der charakteristischen Führung am Handgelenk aber kommt hier noch die von Helena gehaltene Granate oder Quitte als hochzeitliches Symbol [8]) hinzu, um die von augenfälliger Aehnlichkeit mit Nro. 2. und der Prävalenz epischer Stoffe getragene Erklärung zu stützen.

Eine etwas grössere Zahl archaischer Vasenbilder zeigen uns Helena's Wiedergewinnung bei Troias Einnahme;

2) Und sonst noch mehrfach, Pio Cl. IV. B. I. Inghirami M. E. II. 117., Gal. om. III. 16, Müller D. a. K. I. 306. Gal. myth. 162, 611*. 3) Vgl. Panofka Mus. Bartold. p. 101 ff. Millingen erklärte das Bild aus der Erzählung von Helena's Wiedergewinnung bei Ilions Einnahme. — 4) Vgl. oben S. 198. Note 104. Panofka, Bilder ant. Lebens II. 2, 3. — 5) Millingen nahm an, er starre voll Rachegedanken zu Boden, was gewiss nicht im Bilde liegt. — 6) Früher sehr verkleinert M. d. J. I. 27, 26. Vgl. Rapp. Volc. Note 415. — 7) Es wurde daher an Hippomenes und Atalante gedacht von Fossati Bull. 1829 p. 109., oder an Ares und Aphrodite nach der Vorstellung auf dem Kypseloskasten von Panofka, Recherches p. 39. N. 1. — 8) Quitte: Plut. Quaest. rom. 65. Die Granate ist bekannt.

in der Composition den betrachteten nahe verwandt unterscheiden sie sich von ihnen dadurch, dass Menelaos Helena nicht an der Handwurzel sondern am Schleier oder Gewand, also gewaltsamer ergriffen nach sich zieht [9]. — Nach dieser Episode betrachten wir die Denkmäler, welche

VI. Paris in Hellas

zeigen, und zwar grösstentheils sein und Helena's Begegnen, endlich ihre Flucht. Die hier zu besprechenden Kunstdenkmäler gehören zu denen, welche eine der interessantesten und anmuthigsten Reihen eines verschieden aufgefassten Momentes und eines verschieden abgestuften Ausdruckes darbieten [1]. Dieser Ausdruck wird zum Theil bedingt durch den Zeitpunkt der Begebenheit, welcher dem Künstler vorschwebte, zum Theil durch den verschiedenen Geist der Epochen, in denen die Kunstwerke entstanden. In jedem Betracht den übrigen voran zu nennen ist

Nro. 1., Das Reversbild der Schale, deren eine Hälfte mit einem vorzüglichen Parisurteil Taf. X. Nro. 3. abgebildet ist (Taf. XII. Nro. 9.), aus Gerhard's antiken Bildw. Taf. 34. [2]) In Sparta nimmt Menelaos Paris und seinen Begleiter Aineias gastlich auf, so unbesorgt wegen Helena, dass er später nach Kreta reist, und Helenen die Gäste ferner freundlich bewirthen heisst. Das ist der Schlüssel des Vasenbildes. Von Amyklai, wo sie bei den Dioskuren bestens empfangen wurden, kommen eben Paris und Aineias in leichtem Wanderkleide zur grossen, umhügelten Stadt Lakedaimon. Der würdige Beherrscher Menelaos [3]) hat sie begrüsst und führt sie über die Schwelle des gastli-

9) Vgl. Arch. Ztg. 1851. S. 357 ff. — 1) Vgl. Otto Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850. S. 176 ff. — 2) Gerhard wird seine erste Deutung: Protesilaos und Laodamia gewiss schon lange aufgegeben haben. — 3) Jahn benennt ihn nach Analogie des unten Nro. 14. anzuführenden Bildes Tyndareos; meine Erklärung folgt genau dem Epos.

chen Hauses, dessen Inneres und Mittelpunkt durch Helenas Gemach bezeichnet ist. In diesem ist die schöne Frau eben mit ihrer Schmückung beschäftigt, zu der ihr eine Dienerin [4]) den Spiegel hält, und Eros selbst, zu Helenas Füssen kniend, behilflich ist [5]); da tritt Paris ein; noch ehe die Dienerin dies nur bemerkt, hat der erste flüchtige Anblick auf Helenas Gemüth gewirkt, und verwirrt, erschreckend wendet sie sich ab, und verbirgt, den Arm auf die Stuhllehne gestützt, ihr Gesicht in die Hand. Aber auch Paris braucht Helena nicht lange zu betrachten, um es zu empfinden, dass er an dem von Aphrodite verheissenen Ziele stehe, dies ist es, was er, zu Aineias zurückgewendet auszusprechen scheint, während dieser mit zurückgewendetem Schritte einigermassen Lust zu haben scheint, die so gefährliche Schwelle nicht zu betreten.

Ohne volle Ueberzeugung füge ich von dieser ersten Scene ein zweites Beispiel an, welches sich nach der Erklärung de Witte's in dem Reversbilde eines oben angeführten Parisurteils (Nro. 16.) auf einer volcenter Amphora mit schwarzen Figuren, Catal. Durand. Nro. 376. findet. Nach dem Verf. soll der bärtige und bescepterte Menelaos auf einem Klappstuhl sitzen, eingehüllt in weiten Mantel, zu ihm trete Paris, eben angekommen, gerüstet, und hinter diesem stehe Helena die Hände im Peplos verborgen [6]). — Dies das erste Moment, wir sehn die Leidenschaft werden und können sie schrittweise verfolgen. Der besprochenen Vase steht

4) Gewiss nicht Aphrodite wie Jahn S. 181 meinte, trotz des erhobenen linken Armes; man betrachte nur den Anzug und das kurze Haar. — *5)* Aehnlich bei Frauenschmückung beschäftigt, finden wir ihn mehrfach wieder, und dürfen ihn in dieser Situation, wie ich dies an einem anderen Orte auszuführen und zu beweisen hoffe, als symbolischen Ausdruck des Liebreizes der von ihm geschmückten oder bedienten Person betrachten. Es ist ein Anderes, wenn Eros den Liebhaber zur Schönen hinführt oder hindrängt (z. B. unten in Nro. 9), hier ist er der Ausdruck für die Empfindung der Liebe bei derjenigen Person, der er so beigeordnet ist. — *6)* Die Schwierigkeiten dieser Erklärung leuchten ein, aber ohne eigne Anschauung der Zeichnung kann man sie nicht widerlegen oder bessern.

sowohl dem dargestellten Momente als der Feinheit und dabei Sittigkeit im Ausdruck beider Hauptpersonen nach am nächsten

Nro. 2., das herculanische Wandgemälde Taf. XI. Nro. 10, verkleinert nach Ternite's noch unedirter Zeichnung [7]). Während in anderen Monumenten dieser Scene Götter, Aphrodite und die Ihrigen anwesend sind als sprechender Ausdruck dessen, was in den Hauptpersonen vorgeht, ist hier die Darstellung auf diese allein beschränkt, dennoch aber von höchster Klarheit und bei aller Einfachheit unvergleichlich fein und zart gefühlt. Paris ganz in phrygischer Tracht, mit seinem Bogen in der Linken steht bescheiden freundlich vor Helena, die Rechte zur Begleitung der einschmeichelnden Rede erhoben. Sie aber sitzt in einer Kleidung welche an die Aphrodites erinnert, vor ihm auf zierlichem Sessel, etwas verschämt, doch auch ganz leise coquett, beides liegt in dem charakteristischen Anfassen des Schleiers, im Ganzen freundlich aber durchaus in den Grenzen feinen Anstandes. — Dass dieses Wandgemälde in unserer Reihe unmittelbar hinter eine so vorzügliche Vase, wie die besprochene eingereiht werden muss, und mit jener zusammen alle folgenden Monumente weit hinter sich lässt, dürfte kein geringes Zeugniss seiner Vortrefflichkeit sein. Namentlich ist diese keusche Einfachheit in den Wandmalereien nicht allzu häufig vertreten. — Am nächsten steht noch sowohl der Composition als dem Moment nach:

Nro. 3., ein Lukanisches Oxybaphon in Berlin (Nro. 955.) (Taf. XII. Nro. 8.), abgeb. bei Millingen, Peint. de Vases de div. coll. 42. [8]) Hier steht der phrygisch beklei-

7) Ich verdanke dieselbe Welcker's Freundlichkeit, mit dessen Commentar bekanntlich Ternite's schöne Zeichnungen begleitet werden. Die neue Zeichnung, von der meine Tafel eine genaue Verkleinerung giebt, ist mehrfach verschieden von der ersten Abbildung in den Pitture d'Ercolano III. tv. 6; vgl. auch Jorio: Descript. de quelques peint. ant. Naples 1825. pl. 3. p. 64 und Mus. Borb. IX. 51. Die bedeutendste Abweichung ist, dass dort Helena den Finger drohend erhebt, anstatt den Schleier zu fassen. — 8) Vgl. Böttiger's kl. Schriften herausg. v. Sillig II. S.

dete Paris mit redend erhobener Hand vor der verschleiert sitzenden [9]) Helena. Diese hat Eros auf den Knien und spielt mit ihm, während er sich liebkosend mit den Falten ihres feinen Chiton zu schaffen macht. Hier ist ein Ausdruck der Coquetterie, um den man die antike Kunst beneiden muss. Eros ist auch hier der Ausdruck von Helena's Liebreiz, und sie spielt mit ihm, oder hält ihn zärtlich mit beiden Händen [10]). — Bedeutend sinnlicher wenigstens in Bezug auf die Auffassung Helenas finden wir ungefähr dieselbe Scene wie in den besprochenen Monumenten in

Nro. 4., einer ruveser Amphora (Taf. XII. Nro. 6.), abgeb. bei Rochette M. J. 49. A. Helena sitzt hier auf einer prächtigen Kline [11]) fast ganz nackt, mit dem Anzug und Schmuck beschäftigt und darin von ihren Frauen auf's Anmuthigste bedient, indem die eine vor ihr knieend, ihr eben den nachlässig ausgestreckten rechten Fuss mit der Sandale bekleiden will, die zweite ihr einen Kranz auf's Haupt zu setzen im Begriff ist, die dritte Spiegel und Schmuckkästchen hält, aus dem eben das Diadem und die Armbänder entnommen sind. In diesem Augenblick naht Paris, verschämter Geberde steht er noch im Hintergrunde, und scheint nicht recht zu wissen, ob die üppige Schöne ihn in dem Costum, in dem sie sich jetzt findet, zu empfangen bereit ist, oder ob er noch warten muss. Ihre erhobene rechte Hand zeigt deutlich, dass sie um seine Nähe weiss, doch treibt sie die Frauen nicht grade zu grösserer Eile an. Ueber ihr schwebt Eros mit der Tänie. Siegreiche Schönheit! [12]) — Die Kehrseite zeigt uns eine ähnliche Scene, welche aber meiner Ueberzeugung nach unter Menschen des Alltagslebens vorgeht und in jenem Bilde das erhöhte Vorbild findet [13]) —

248 ff. Taf. 5. — *9)* Ob wirklich auf einem Kleiderkasten? Jahn a. a. O. S. 182. Note. — *10)* Jahn vergleicht Aen. I. 717 ff. — *11)* Dass dies eine *κλίνη νυμφικὴ* („lit nuptial") sei, wird man dem Herausgeber p. 269 nicht zugeben dürfen. — *12)* Andere Einzelheiten bei Rochette, der den Gesammtausdruck etwas anders auffasst. — *13)* Welcker, Rhein. Mus. III. (1835) S. 596, welcher mit gu-

Hieran schliessen wir ein durch eine Besonderheit interessantes Vasenbild, welches erst neuerdings veröffentlicht worden ist, und in unserem Zusammenhang sich leicht erklärt:

Nro. 5. Tarquiniensische Kalpis der Kestnerschen Sammlung, (Taf. XIII. Nro. 1.), abgeb. in der arch. Zeitung 1851. Taf. 36., vgl. das. Nro. 35, 36. S. 387 ff. Helena sitzt, elegant und leicht bekleidet auf einem zierlichen Stuhle, den rechten Arm nachlässig vornehm über die Lehne gelegt erhebt sie auf der linken Hand einen Vogel, ein Spielwerk der Liebe. Sie schaut ernst und gelassen auf Paris, der mit Schwerdt und Wanderstab, in der Chlamys, phrygischen Mütze und mit Stiefeln angethan, als Wanderer vor ihr steht, auch er in bequem nachlässiger Haltung. Neben Helena erscheint eine Dienerin, welche das Kästchen, aus dem eben der Herrin Schmuck vollendet wurde, davonträgt. Interessanter ist Paris Begleitung. Hermes selbst hat den Jüngling geleitet, ein sehr bedeutsamer Zug, der uns einen Blick in den gottgefügten Zusammenhang dieser ganzen Begebenheit thun lässt; denn Hermes kann nur nach Zeus Willen hier auftreten. — Die erotische Bedeutung des Reihers hinter Paris hat Gerhard (S. 387. N. 2 u. ff.) gut nachgewiesen. Die ganze Scene spielt im Freien wie die Steine des Bodens und wie ein Rebzweig zeigt, der laubenartig über den Personen aufgehangen ist [14]).

Ein neues Motiv wesentlich derselben Scene bringen

tem Recht sowohl Rochette's Génies des mystères abweist, als auch bemerkt, dass in dem zweiten Bilde nichts Hieratisches sei, wie Rochette annahm, hält dieses für ebenfalls auf Helena und Paris bezüglich, wovon ich mich nicht überzeugen kann. — *14)* Die von Panofka S. 391. Note 11 vorgetragene Erklärung ist unbedingt irrig, weil sie sich an Aeusserlichkeiten anhängt und eine Basis in abgelegenen Mythenkreisen sucht (Achilleus auf Leuke), um nur einige Besonderheiten in der Darstellung eines nahe liegenden und populären Mythus nicht anzuerkennen. „Willst du immer weiter schweifen? sieh das Gute liegt so nah.“ — Gerhard nennt Helena Aphrodite und die Dienerin Helena, das ist aber nach der Handlung im Bilde selbst und nach Analogie der anderen (z. B. Nro. 1) nicht richtig. —

uns eine Vase und einige Reliefe, von denen nach Conception und Ausführung obenan steht

Nro. 6., das Relief früher des Herzogs Caraffa Noja, jetzt im Museo Borbonico (Taf. XIII. Nro. 2.), abgeb. im Museo Borb. III. 40. [14]) In dem Vasenbild Nro. 1. sahen wir den plötzlichen Eindruck dargestellt, den Paris erster Anblick auf Helena machte, hier ist das langsamere Werden und Wachsen ihrer Leidenschaft gebildet. Verlegen, verwirrt sitzt Helena (*ΕΛΕΝΗ*) dem schönen Gaste, der zögernd vor ihr steht, gegenüber, neben ihr Aphrodite (*ΑΦΡΟΔΙΤΗ*), den einen Arm vertraulich um ihren Nacken gelegt, mit der wenig erhobenen Linken verstohlen auf Alexandros (*ΑΛΕΞανδρος*) [15]) deutend, welcher, in griechischer Chlamys jedoch mit Stiefeln, das Schwerdt umgegürtet, die Linke auf die weggebrochene Lanze hoch aufgestützt [16]) seinerseits im sehr vertraulichen Gespräch mit dem Jüngling Eros begriffen ist. Die Situation, welche in Helena's Ausdruck gegeben ist, findet ihre bestimmte symbolische Bezeichnung in der Göttin der Ueberredung, Peitho [17]) (*ΠΙΘΩ*), die hinter Aphrodite als ihre Gehilfin beim Werke der Verführung auf einem Pfeiler sitzt. — Diesem Relief ist ein zweites im Wesentlichen ähnlich,

Nro. 7., Relief im Vatican, sehr vom Wetter angegriffen und ohne die Inschriften der vorigen Nummer, abgeb. in Guattani's M. J. 1785, Giugno 1. [18]) Die Gruppe der Hauptpersonen ist bis auf kleine Abweichungen dieselbe;

14) Ausserdem noch oft, Winckelmann M. J. 115, in Brauns Zwölf Reliefen Vign. 2. zu Taf. 8., Gal. myth. 173, 540. Vgl. Neapel's ant. Bildw. S. 69, Otto Jahn Peitho S. 19 ff. — *15)* So liest Panofka a. a. O., Winckelmann *ΑΛΕΞΑΝΔ*, und Braun hat den Namen *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ* ganz, im Mus. Borb. steht *ΑΛΕΣΑΝΔΡΟΣ* — *16)* Dass er, wie Braun a. a. O. meint, „mit banger Scheu gen Himmel deute“ und zögere, ist wohl ein Irrthum. — *17)* Braun fasst diese Figur als ein Bild der Peitho, was sich schwer begründen lassen wird. — *18)* Vgl. Zoëga B. R. I. p. 38, Beschreib. Roms II. 2. S. 195, 14, Jahn Ber. d. sächs. Ges. a. a. O. S. 183.

einen interessanten localbezeichnenden Zusatz bildet ein hinter Paris auf runder Basis stehendes, archaistisches Apollonbild mit ausgestreckter Rechten, in der Linken den Bogen, in bekannter Gestalt. Dieser Apollon war auf Delphi [19]) und auf Troia [20]) bezogen worden, als Jahn a. a. O. S. 183, gestützt auf Ovid. Her. II. 5 f. und Statius Achill. I. 20 f., nach welchen Stellen die Entführung von Amyklai ausging, die unbedingt richtige Erklärung dieser Apollonstatue gab, in welcher der Gott von Amyklai zu erkennen ist. — Hier mögte der Ort sein, um als

Nro. 8., des Gemäldes einer Lekythos in Athen (Ἐφεμερὶς ἀρχαιολ. Nro. 723. [21]), Gerhard Ann. IX. p. 136, Welcker zu Ternite's Taf. 31.) zu gedenken. Das Motiv der Reliefe ist allerdings vereinfacht, aber dennoch im Wesentlichen wiederholt. Helena sitzt auf einem Stuhl, ein Schmuckgefäss neben ihr, Eros, welcher Paris vorangeflogen ist, berührt ihre Stirn, vertritt also hier Aphrodites Stelle. Paris, in ein Pantherfell gehüllt, steht bescheiden wartend zur Seite. Neben ihm ein kraterartiges Gefäss zur Andeutung der Gastlichkeit oder des Hauses. An beiden Enden je eine Dienerin. — Wiederum verwandt, aber in allen Motiven verflacht und vergröbert ist dann

Nro. 9., ein drittes Relief, jetzt im Besitz des Hrn. J. Smith Barry, abgeb. in den Specimens of ancient sculpture II. 16. [22]). Paris verändertes Costum ist wenig bedeutend, wichtig aber erscheint die Veränderung, die mit Aphrodites Haltung vorgegangen, indem sie die ziemlich coquett verlegene Helena mit weit erhobenem Arm gradezu auf Paris hinweist. Auch Eros Umwandlung ist bezeichnend, aus dem Jüngling ist ein Knabe geworden, der nicht mehr zu Paris redet, sondern diesen, der scheinbar zaudert, mit Hast und

19) Von Morrison bei Guattani a. a. O. p. 53 ff. — 20) Von Jahn, Peitho S. 24. — 21) Die Zeichnung ist ganz schlecht. — 22) Ausserdem mehrfach, so bei Müller d. A. K. II. 27. 295, Gal. myth. 159. 541.

Anstrengung zu Helena heranzieht. Endlich ist es bemerkenswerth, dass an die Stelle der Peitho hinter Aphrodite 3 Musen, Polymnia, Euterpe mit der Doppelflöte und Erato mit der Lyra in bekannter Gestalt getreten sind. Nicht sowohl eine hochzeitliche Bedeutung (Musik des Hymenaios) mögte ich mit Jahn a. a. O. S. 185 in diesen Musen erkennen, als vielmehr einen mehrfach wiederkehrenden Ausdruck des Verlockenden und Verführerischen in der Musik [23]), sind sie doch an Peitho's Stelle gesetzt [24]).

Am meisten abgeschwächt ist die Darstellung in

Nro. 10., einem herculanischen Wandgemälde, abgeb. in den Pitt. di Ercol. II. 25. [25]) Hier ist namentlich die Gruppe der Helena und Aphrodite schwach. Weit entfernt, dass die Göttin mit einschmeichelnder Ueberredung die verschämte Schöne für Paris Liebe gewönne, scheinen beide Frauen mit einander in gleichgiltigem Gespräch begriffen, bei dem besonders Helena, die rechte Hand hinten auf den Sessel aufgestützt, die Linke erhoben, sich recht nachlässig benimmt; auch Eros, der zwischen dieser Gruppe und dem ruhig stehenden Paris sich befindet, ist durchaus unbezeichnend gebildet, er schreitet, zu Helena zurückblikkend, gleichsam als Liebesbote auf Paris zu. Dieser hält in der erhobenen Rechten eine Blume. An der Stelle der Peitho oder der Musen finden wir zwei Dienerinen mit einer Fruchtschüssel, die ich mit Jahn a. a. O. S. 187 deshalb nur als müssige Raumausfüllung betrachten kann, weil es zu merkwürdig wäre, wenn in diesem späten Kunstwerk sich ein beiläufiger Zug des Epos erhalten hätte. Nach dem Epos macht Paris der Helena beim Mahle die ersten Geschenke, und dies Mahl, also der Zeitpunkt der Darstellung

23) Vgl. oben S. 215. Nro. 47. Zu ähnlichem Zweck werden die Seirenen verwendet, vgl. Duc. de Luynes, Ann. I. S. 280., Welcker, Alte Denkm. III. 451. — 24) Ueber die Inschrift vgl. Jahn a. a. O. S. 185 f. Note. — 25) Verkleinert in Millingen's A. U. M. I. tab. B. 4.

könnte in diesen Dienerinen gefunden werden, — wenn wir ein Vasenbild aus guter alter Zeit vor uns hätten. — Als

Nro. 11., dürfte hier schliesslich noch ein in einer Zeichnung Bartoli's aufbewahrtes, bei Winckelmann M. J. 114 abgebildetes Wandgemälde erwähnt werden, welches unsere Scene in ziemlich verschiedener Weise ausdrückt. Helena sitzt auf einem Stuhl, auf dessen Rücklehne sich Aphrodite stützt. Sie reicht dem vor ihr stehenden Erosknaben den Bogen, damit er ihn nebst dem Pfeil, den er in der rechten Hand erhebt, gegen Paris verwende. Dieser steht in Chlamys und phrygischer Mütze Helena ruhig gegenüber, und deutet auf sie, oder, dies ist nicht ganz klar, berührt Eros Pfeil, als reiche er ihn dar zum Gebrauch gegen Helena. Das Ganze sieht einigermassen modern aus, was aber zum Theil auf Rechnung der Zeichnung bei Winckelmann kommen mag.

Dies die Scenen der werdenden Liebe; weiter fortgeschritten und auf ihrer Höhe sehen wir sie in:

Nro. 12., einem ruveser Balsamar in Carlsruhe [26]), wo Helena und Paris zusammen auf der Kline sitzen, zu der Eros in grosser Figur heraneilt. — Von hier ist nur noch ein Schritt zu dem, was uns

Nro. 13., das Innenbild einer Kylix zeigt [27]), nämlich, dass Paris durch die phrygische Mütze bezeichnet, der Helena auf den Knien sitzt, während Eros ihn zu ihrem Kusse hindrängt [28]). —

Gewonnen ist Helena für Paris; sie sich zu erhalten, muss er sie aus der Heimath entführen, und dies können wir als die dritte Scene in einem vortrefflichen Vasenbild und einem schönen Relief nachweisen, ersteres,

26) Von dem Welcker Nachricht giebt, zu Ternite's Taf. 31. Note 7. — 27) Nach Welcker a. a. O. Note 5, der die Zeichnung 1842 bei Braun in Rom sah. — 28) Wenn nämlich hier wirklich Paris und Helena dargestellt sind, und nicht vielmehr Aphrodite und Anchises oder Adonis. Die Darstellung muthet mich in unserer Reihe so fremd an, und für Anchises oder Adonis passt die Situation so gut.

Nro. 14., findet sich auf der zweiten Hälfte der Kylix des Hieron [29]) (Taf. XIII. Nro. 3.), abgeb. in Gerhard's Trinkschalen und Gefässen I. 11, 12. — Alexandros (*ΑΛΕΧΣΑΝΔΡΟΣ*), in griechischer Tracht, mit zwei Speeren, den Reisehut zurückgeworfen führt Helena (*HELENE*), welche er am Handgelenk gefasst hat, und zu der er umblickt, entschiedenen Schrittes mit sich fort. Helena, im bräutlichen Schleier folgt ihm zögernd, es ist der letzte Kampf der Liebe und Pflicht, nichts Anderes, nicht eine euphemistisch zur Heimführung umgestaltete, gewaltsame Entführung der wirklich widerstrebenden Frau [30]) ist ausgedrückt. Zunächst hinter Helena sehen wir einen bärtigen Genossen des Paris, dem die Beischrift fehlt, den wir aber ohne Bedenken Aineias nennen, bemüht, eine den Fliehenden nacheilende Jungfrau, Timandra (*ΤΙΜΑΔΡΑ*), Helena's Schwester [31]) zurückzuhalten und abzuwehren. Eine zweite Gefährtin Helena's, für welche der Maler den Namen (*ΕVΟΠΙΣ*) erfunden hat [32]), verzichtet auf die Verfolgung, sie wendet sich vielmehr zu zwei den Abschluss des Bildes machenden Greisen zurück, welche erschreckt und verwundert, unfähig zu helfen auf ihre Stäbe gestützt die Hand mit bezeichnender Geberde erheben [33]). Diese Greise sind Tyndareos (*ΤVΤΑΡΕΟΣ*) Helena's Vater und sein Bruder Ikarios (*ΙΚΑΡΙΟΣ*). Tyndareos ist Herrscher in Amyklai, und so wird uns Amyklai

29) Die erstere Hälfte mit dem Parisurteil Taf. X. Nro. 4. — *30)* Wie Jahn meinte Ber. der sächs. Ges. a. a. O. S. 177. — *31)* Hesiod. b. Schol. Pind. Ol. X. 79, Apollod. III. 10, 6. Paus. VIII. 5. 1, Serv. z. Virg. Aen. VIII. 130. — *32)* Vgl. Jahn a. a. O. S. 180, der auch die Blumenranke in ihrer Hand als bei Entführungsscenen gewöhnliches Vorkommniss nachweist, und gut daraus begründet, dass beim heiteren Spiel des Blumenpflückens der Entführer den günstigen Augenblick benützte; a. a. O. S. 178, was allerdings hier nicht streng genommen werden darf. Diese Blumenranke ist hier aus anderen verwandten Scenen conventionell überkommen. — *33)* Welch vortrefflichen Ausdruck für das Gelingen der Entführung darin liege, dass bei solchen Scenen nur wehrlose Greise in der Nähe sind, hebt Jahn hervor a. a. O. S. 179, vgl. das. S. 178.

als Local auch dieser Entführung wie der oben (Nro. 7.) erwähnten Zusammenkunft der Liebenden angedeutet. — Beschränkt auf die beiden Hauptpersonen, aber nicht minder klar ist die Vorstellung in

Nro. 15., einem bei Cumae gefundenen Relief, Bullettino Napoletano V. 1. 1. Paris in phrygischer Tracht schreitet voran, und zieht die verschleierte Helena nach sich. Mit einer mehrfach zu belegenden Geberde [34]), indem sie die linke Hand an die Wange legt, und den Arm mit dem Ellenbogen auf die rechte Hand stützt, drückt sie Nachdenklichkeit und Scham aus, welche sich bei aller ihrer Liebe für den schönen Räuber aus der Situation dieses entscheidenden Momentes, der ihr später so viele Thränen kosten sollte, vollständig erklärt. Zwischen beiden ein weiblicher Kopf, Aithra, oder ist's Aphrodite [35]). —

Paris und Helena gehen dann bei Nacht, und viele Schätze mitnehmend zu Schiffe, dies ist uns in mehren, meistens sehr gut gearbeiteten, etruskischen Aschenkistenreliefs bewahrt, welche freilich auch anders erklärt worden [36]). Auch eine leider bisher unedirte griechische Vase von Vulci soll nach Gerhard's Rapp. volc. Ann. III. p. 153. Note 405* die Einschiffung Helena's [37]) enthalten. — Was aber die erwähnten Reliefs anlangt, so ist ihr gemeinsamer, allerdings ziemlich auffallender Charakter, dass Paris ruhig am Ufer des Meeres neben seinem Schiffe auf einem Stuhl sitzt, während Helena mit mehr oder weniger entschiedenem Sträuben herbeigeführt wird. Letztere Wendung lässt sich wohl denken, sie ist in demselben Geiste erfunden, in welchem Helena in den beiden eben betrachteten Monumenten wenigstens zögert, Paris zu folgen. Wie Paris zu dieser Ruhe kommt, weiss

34) Vgl. Jahn Telephos und Troilos S. 53 f. — *35)* Letzteres nimmt Jahn, Ber. d. sächs. Ges. a. a. O. an. So klar unter dieser Auffassung das Bildwerk ist, so sehr wurde es missverstanden. Vgl. Welcker zu Ternite Taf. 31. Note 13. — *36)* Vgl. Rochette M. I. p. 6. Note 2. — *37)* Leider giebt Gerhard Nichts, als die Worte: Imbarco d'Elena.

ich nicht zu sagen, dennoch aber halte ich die Erklärung aus dem hier in Rede stehenden Mythus für die überwiegend einfachste und natürlichste. Am klarsten ist dies in

Nro. 16., einer Aschenkiste im Louvre (Taf. XIII. Nro. 12.), abgeb. bei Clarac 214 bis, 792. Das Schiff ist mit Troern besetzt, von denen einer schon das Ruder gefasst hat, die schleunige Abfahrt anzudeuten. Ein anderer hält ein Gefäss, und streckt den rechten Arm aus, ein zweites zu empfangen, welches ein Genoss herbeiträgt, sowie ein zweiter rechts noch eines. Offenbar sind diese Gefässe von Gold und Silber zu denken, und die deutlichste und schönste Form für die mit Helena geraubten κειμήλια des Menelaos. Auch die Handlung des Herbeibringens und der Einlegung in's Schiff völlig klar. Helena wird von zwei Männern herangeführt. Ihre Haltung wie ihre reiche und schöne Kleidung nebst dem Schleier ist sehr bezeichnend; sie sträubt sich keineswegs, sondern tritt nur etwas zögernden Schrittes und wenig geneigten Hauptes zu dem phrygisch leicht bekleideten Paris, der als Schiffsherr bis die Einbringung der Schätze vollendet ist, am Ufer sitzt. Was die hier hinter Helena befindliche, auf anderen Exemplaren in anderer Situation wiederkehrende Flügelfigur bedeute, weiss ich nicht, wenn sie nicht ganz allgemein ausdrücken soll, dass hier etwas Aussergewöhnliches, ein geheimer Frevel vorgeht, mit dem solche etruskische Dämonen zu thun haben mogten. —

Weniger klar ist die Handlung in

Nro. 17., dem aus Tischbein's Homer nach Antiken I. Nro. 4. [38]) in der Gal. myth. 157, 542. abgebildeten Relief. Das Schiff ist ganz dargestellt, der Steuermann am Ruder, eine fackeltragende Frau mit lebhafter Bewegung [39]) im Schiff,

38) Hier stellte Heyne zuerst die richtige Erklärung auf, die gleichzeitig Morcelli, Indicazione antiq. della Villa Albani p. 3 f. vorschlug. — 39) Gewiss nicht Aphrodite, wie a. a. O. angenommen ist.

Paris ruhig sitzend am Ufer, Helena halb nackt, jedoch verschleiert von zwei Troern und einem Knaben [40]) unter ziemlich kräftigem Sträuben zu Paris hingedrängt. —

Zwischen die Darstellungen dieser beiden Exemplare fallen die der übrigen, welche einer Beschreibung im Einzelnen nicht bedürfen und von denen ich hier kurz noch folgende anführen will:

Nro. 18—27., im Museo Gregoriano I. 95. 5, bei Zoëga Bassirilievi I. S. 176. [41]), Gori, Mus. Etr. III. 138 u. 139, Guarnacci 5, Maffei, Mus. Veron. Titelblatt und tab. 5, 2, Vicar Gal. di Firenze 31, 4, Zannoni Illustraz. di due urne etrusche tav. 2, 1, [42]), Marbres of the brit. Mus. XIX. 34. —

Schliesslich sei hier noch der etruskischen Spiegel gedacht, deren eine ganze Reihe bei Gerhard, Etr. Sp. II. 198 ff. Helena und Paris bald mit Menelaos, bald mit den Dioskuren darstellen soll. Dass Helena und ihre Schicksale ein sehr passender Vorwurf für die Zeichnungen auf Toilettespiegeln sein musste, ist klar genug, dennoch sind die hier in Rede stehenden Darstellungen uncharakteristisch und in ihrer Deutung zweifelhaft. Jedenfalls lässt sich für unsere Zwecke Nichts aus ihnen gewinnen.

VII. Werbungen, Abschiede.

Menelaos erfährt durch Iris das in seinem Hause Geschehene. Zurückgekehrt beräth er mit Agamemnon den Zug gen Troia, und kommt dann zu Nestor, mit welchem er auf einem Werbezug durch Hellas die Heerführer zusammenbringt.

40) Ein solcher Knabe stützt auch die zum Schiffe geleitete Chryseis in dem bei Rochette M. J. pl. 15 gezeichneten Wandgemälde; an Eros darf sicher nicht gedacht werden. — 41) Zoëga erklärt, augenscheinlich unrichtig Hypsipyle an Lykurgos verkauft. — 42) Der seine, p. 29 ff. gegebene Erklärung in dem an Rochette geschenkten Exemplar handschriftlich widerruft, und die richtige annimmt, s. Rochette M. J. p. 6. Note 2.

Die Werbungen und die Abschiede der Heroen von den Ihrigen, namentlich von den alternden Vätern mögen im Epos charakteristisch genug ausgebildet gewesen sein, ohne dass dieser Charakterismus sich bis in die bildende Kunst fortgepflanzt hat. So kommt es, dass die Heroenabschiede im Allgemeinen zu den allerzahlreichsten Monumentgruppen gehören [1]), ohne dass wir mehr als einige Exemplare, und auch diese zum Theil nur durch äussere Merkmale geleitet, mit individuellem Namen belegen können. Diese wenigen bestimmbaren Abschiedsscenen sind folgende.

1. Aias und Teukros von Telamon scheidend.

Schlanke apul. Amphora mit gedrehten Henkeln bei Hrn. Gargiulo in Neapel (Taf. XIII. Nro. 7.), abgeb. in Rochette's M. J. pl. 71. 2. [2]) Mit der Geberde tiefster Trauer steht der kahlköpfige Telamon auf seinen Krückstock gestützt vor Aias, der in voller Rüstung, eine gewaltige Heldengestalt, sich noch einmal zum Vater und zu der Mutter Periboia ernst zurückwendet. Letztere, welche ebenfalls kahlköpfig scheint, das Haar in Trauer geschoren, erhebt das Gewand vor das Gesicht, die quellenden Thränen zu verhüllen. Andererseits eilt munteren Schrittes Teukros, einen Reisesack [3]) tragend hinweg. Durch geringere Grösse und leichte Kleidung unterscheidet er sich auffallend von Aias, wofür Welcker, gewiss richtig, als Grund angiebt, dass er Bastard ist. Auch dass ihm der Abschied offenbar leichter wird, dürfte sich daher erklären. Die Namen sind den Männern, jedoch mit Vertauschung beigeschrieben. Ueber Telamon steht *ΑΙΑΣ* und *ΤΕVΚΡΟΣ*, über Teukros *ΤΕΛΑΜΟΝ* [4]).

1) Vgl. Welcker A. D. III. S. 349, 407 f., 469 f., Rochette M. J. S. 311. Note 3. — 2) Vgl. das. S. 311, Annali IV. 88 und Welcker im Rhein. Mus. III. (1835) S. 622. — 3) Von Rochette nachgewiesen a. a. O. Note 3. vgl. das. S. 161. — 4) Vgl. oben S. 114. Note 24.

2. Achilleus und Patroklos Abschied von Peleus und Menoitios.

Grosser Krater früher im Vatican, jetzt im Louvre, abgeb. in Millingen's A. U. M. I. pl. (20. im Ganzen) 21. (u. 22.) [5]. — Die Erklärung, welche Millingen dem hier in Rede stehenden Bilde gab, und die ich wiederhole, ist keineswegs unzweifelhaft, dennoch aber passend und wahrscheinlich. Und weiter scheint man mit dieser Darstellung nicht kommen zu können, als bis zu einer passenden Erklärung [6].

5) Früher ganz ungenau in Dempster's Etruria regalis I. 47 u. 48 und davon abhängig bei d'Hancarville II. 106 u. 129 u. III. 110 u. 128, indem er das Bildwerk vier verschiedenen Vasen zuschrieb. Auch bei Inghirami, Gal. om. II. tav. 120. — 6) Streng genommen, scheint also diese Erklärung zu den „provisorischen Wahrheiten" zu gehören, welche Jahn Ficoron. Cista S. II. mit dem grössten Rechte von der Welt unbedingt bekämpft und verwirft. Aber, und es dürfte hier am Orte sein, ein Wort über die „provisorischen Wahrheiten" oder „provisorischen Erklärungen" überhaupt zu sagen, da es missverstanden worden zu sein scheint, was Jahn mit dem Ausdruck meinte, aber sage ich, unter provisorischen Erklärungen sind doch nur solche zu verstehen, welche der Erklärer ohne innere Ueberzeugung von ihrer Richtigkeit aufstellt, nur um nicht ein Denkmal ganz unbenannt zu lassen, und etwa in der Hoffnung, dass später ein Anderer das Rechte treffe. Unmöglich kann Jahn unrichtige, irrthümliche Deutungen gemeint haben, denn diese verdammen zu wollen, ohne uns Menschen Unfehlbarkeit geben zu können, wäre absurd. Die wirklichen provisorischen Erklärungen im eben angegebenen Sinne aber gehören nebst den allzukühnen „divinatorischen Resultaten" wirklich zum Verwerflichsten in der Wissenschaft. Jeder Name, auch der unrichtigste, den man einer Kunstdarstellung giebt, wenn er nur nicht ganz aus der Luft gegriffen und absolut unpassend ist, wirkt fort, und wird fortgepflanzt, allein schon deshalb, weil er die bequemste Bezeichnung bietet, während lange das Richtige gefunden sein könnte, wenn der Herausgeber ohne provisorische Erklärung nur eine genaue Beschreibung gegeben, und schon dadurch angedeutet hätte, dass das Werk noch unerklärt sei. Die provisorischen Erklärungen und wenigstens manche divinatorische Resultate streifen an den Leichtsinn. Man wird wohl durch Divination, durch ein Apperçu, wie Goethe es nannte, zur Erklärung eines Kunstwerks gelangen, aber man darf sich dabei nicht beruhigen, noch dabei stehen bleiben, und sollte wenigstens das

In der Mitte des Bildes hält ein Viergespann, der Lenker, die Zügel straff gefasst, besteigt so eben den Wagensitz. Bei den Pferden steht ein gerüsteter Jüngling, den Helm auf der rechten Hand, die Linke hoch auf die Lanze aufgestützt, neben ihm ein wie der Wagenlenker nur mit dem Chiton bekleideter Jüngling. Rechts und links im Bilde sitzt je ein bärtiger Mann, derjenige links auf einem ξεστὸς λίθος, dem Sitz der Fürsten, derjenige rechts auf einem Klappstuhl. Diesem giebt ein leicht bekleideter, jedoch mit Helm, grossem Schild und Lanze bewehrter Jüngling offenbar zum Scheidegruss die Rechte, welche der Aeltere fest in der seinigen hält. Dabei schaut er dem Jüngling freundlich ernst in's Antlitz und spricht zu ihm, die Rede mit der erhobenen Linken bekräftigend, ein ermahnendes Abschiedswort. Wenn wir Menoitios Abschiedswort an seinen Patroklos Il. XI. 785 lesen, so stimmt das so ganz mit dem Ausdruck unserer Gruppe, dass es schwer wird, nicht diese Scene zu erkennen. Dies angenommen kann der andere ältere Mann, der, reicher bekleidet, links sitzt, nur Peleus sein, und den Jüngling in der Mitte, den einzigen künstlich gerüsteten, müssen wir Achilleus nennen. Unter diesen Namen betrachtet, scheint diese Gruppe fein charakterisirt. Achilleus, der feurige, hat sich schneller vom Vater losgemacht, als der milde Patroklos, er ist vorgeschritten, und schaut nur noch einmal zu Peleus zurück, wie dieser in unverkennbarer Geberde ein Gebet für das Wohl seines Sohnes zum Olympos empor sendet. Keine Trauer um Achilleus Auszug, so wenig wie Peleus solche in der Ilias ausdrückt [7]), eher die freudige Ueberzeugung, Achilleus werde, was er ihm als Ermahnung mitgiebt:

nicht Beweisbare als Vermuthung oder als unsicher hinstellen. — Nach dem Gesagten wird man die Erklärung des in Rede stehenden Vasenbildes nicht zu den provisorischen rechnen, ich bin von ihrer Richtigkeit überzeugt, aber beweisen kann ich sie so wenig, wie vielleicht irgend Jemand. — 7) Vgl. Il. IX. 243, 439, XI. 783.

αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχος ἔμμεναι ἄλλων (Il. XI. a. a. O.), spricht sich in seinem Gesichte aus. — Ein Jüngling in Friedenstracht hinter Peleus auf seinen Stab gelehnt drückt als Begleiter dessen Fürstenwürde aus, während durch zwei Säulen neben Menoitios das Haus bezeichnet wird. Peleus, Achilleus, der Wagenlenker und Achilleus Gefährte sind bekränzt [8]).

3. Achilleus Abschied von Nereus.

Krater von Girgenti (Taf. XIII. Nro. 10.), abgeb. in Welcker's Alten Denkmälern Taf. 25. [9]) — Die in der Ueberschrift angegebene Welcker'sche Erklärung dieses Vasenbildes wird kaum streng zu beweisen sein, wenn man nicht den einen Fussringel als Beweisstück für Achilleus gelten lassen will, was mehr und mehr fraglich werden dürfte [10]), aber diese Erklärung ist von allen aufgestellten die wahrscheinlichste. Denn weder Hephaistos, an den der Herzog von Luynes dachte, ist dargestellt, noch Theseus nach dem bei Pausan. I. 17. 3 und Hygin. Poet. Astr. 2. 5, berichteten Mythus der Art charakterisirt, dass nicht von allen äusseren Merkmalen abzusehen, Achilleus leichter zu erkennen wäre, als jener attische Heros.

Wir fassen also das Bild mit Welcker als eine Darstellung von Achilleus Abschied von Nereus, welcher innerlich poëtisch so wohl begründet ist, dass ich nicht zweifelhaft bin, ihn in die Kyprien zu setzen, um so weniger, da wir aus Il. I. 396 wissen, dass Achilleus im Hause des Nereus, in seiner silbernen Grotte (Il. XVIII. 50.) verkehrte. Nereus sitzt, durch die Triaina als Meergott [11]) charakterisirt auf seinem Thron, freundlich hält er des Jünglings Hand, welcher, in der bekannten leichten Ephebentracht und

8) Für Einzelheiten namentlich des Kostums vgl. Millingen a. a. O. S. 56 ff. — 9) Ausserdem Mon. dell' Inst. I. 52, 53 vgl. Panofka Ann. V. 364; Duc de Luynes, Déscription de quelques Vases pl. 21, 22; vgl. Bröndsted in den Ann. Sect. franç. I. 139, Welcker a. a. O. S. 401 ff. und Jahn, arch. Aufss. S. 20. — 10) Vgl. oben S. 183. Note 53, 54. — 11) Die Nachweise für Nereus in dieser Gestalt siehe bei Welcker a. a. O. S. 408. Note 6.

in frisch kräftiger Gestalt vor ihm steht. Dass das eine Episphyrion den aus anderen Gründen erkannten Achilleus bezeichnen mag, darf nicht in Abrede gestellt werden. Hinter Nereus eine Nereide mit einem Kranz für Achilleus, wie auf der, der Raumersparung wegen auf meiner Tafel nicht mit abgebildeten Kehrseite, welche die Vorstellung fortsetzt, Doris auf einem Stuhl sitzend einen zweiten hält; vor ihr eine Nereide mit Blumenranke, hinter Doris Stuhle eine dritte, Oinochoe und Trinkschale zum Abschiedstrank für Achilleus nach bekannter Sitte [12]) bereit haltend.

Ein Kantharos des Herzogs von Luynes, abgeb. Ann. XXII. tav. dagg. H. J, der in zwei Abschiedsscenen seines Averses und Reverses einerseits Agamemnon, Achilleus, Kymothea und Ukalegon, andererseits Nestor, Antilochos, Patroklos und Thetis, alle mit Beischriften vereinigt, ist von L. Schmidt a. a. O. S. 143 ff. erklärt und als aussermythisch nachgewiesen. —

4. Odysseus von Palamedes entlarvt.

Wie viel oder wie wenig die einzelnen Werbungen im Epos individuell ausgebildet waren, ist schwer zu sagen, nur einige specielle Züge sind auf uns gekommen. Zu diesen gehört ganz besonders die Geschichte von Odysseus durch List erzwungenen Theilnahme am Zug gen Troia. — Die Erzählung ist bei Hygin fab. 93. [13]): Odysseus, der seine künftigen Schicksale kennt, versucht durch geheuchelten Wahnsinn dem Zuge zu entgehen, indem er Pferd und Rind zusammen an den Pflug spannt; Palamedes entlarvt ihn, indem er den kleinen Telemachos entweder (nach den Kyprien) [14]) ergreift und zu tödten droht, oder ihn vor Odysseus Pflug in die Furche legt. Die Vaterliebe siegt, Odysseus rettet sein Kind und zieht mit gen Troia.

Wir haben literarische Erwähnungen mehrer Kunstdar-

12) Welcker a. a. O. S. 408. Note 7. — 13) Vgl. Tzetz. ad Lykophr. 318, 384, Serv. ad Virg. Aen. II. 21., Quint Smyrn. V. 191. — 14) Vgl. unten Nro. 3.

stellungen dieses für Maler des Ethos offenbar höchst fruchtbaren Stoffes, leider aber nur ganz kurze Notizen, so erfahren wir von

Nro. 1., einem Bilde dieses Gegenstandes von Parrhasios bei Plutarch. De aud. poët. 3. und von

Nro. 2., einem Bilde des Euphranor in Ephesos, durch Plin. H. N. XXXV. 40 sect. 25 nur die Existenz, bei letzterem mit dem Zusatz, dass das Zusammenschirren von Pferd und Rind dargestellt war.

Nro. 3. Lukian beschreibt [15]) ein Gemälde dieses Stoffes, welches mit der Erzählung der Kyprien genauer als die besprochenen übereinstimmt. Bei Proklos heisst es, dass die Werber auf Palamedes Rath den kleinen Telemachos zur Verstümmelung [16]) ergriffen, dass das Kind in die Furche gelegt wird scheint spätere Erfindung (der Tragödie). Auf dem in Rede stehenden Bilde hatte Palamedes das Kind ergriffen, und bedrohte es unter dem Scheine des Zornes über Odysseus Weigerung mit gezücktem Schwerdt.

Dagegen sehn wir in

Nro. 4., einem geschnittenen Stein (Tafel XIII. Nro. 4.), abgeb. in den Annalen des Instituts VII. tav. d'agg. H. 4. die gewöhnliche Erzählung ausgedrückt; Telemachos liegt vor den Pflugstieren, denn zwei Stiere anstatt Stier und Pferd sind angespannt, Odysseus, von dem über den Stieren halb sichtbaren Palamedes entlarvt, wirft mit dem Ausdruck lebhaften Schmerzes beide Arme in die Höhe.

VII. a. Achilleus Jugend. [1])

Die Werbung um Achilleus Theilnahme am Zuge gen Troia wird im Epos den Anlass gegeben haben, von des Helden Kindheits- und Jugendgeschichte die bedeutendsten Daten

15) De domo vol. III. p. 203. — *16)* *ἐπὶ κόλουσιν* mit Welcker Ep. Cycl. II. 100 für das handschriftliche *κόλασιν*, das keinen oder einen verkehrten Sinn giebt. — *1)* Vgl. Roulez im Bull. de l'acad. de Bruxelles IX. Nro. 10. S. 456 ff.

episodisch zu erzählen, wenigstens wüsste ich keinen anderen Ort, der so einfach und ganz nach epischer Schicklichkeit hiezu geeignet gewesen wäre. Dass aber von Achilleus Erziehung durch Cheiron im Epos die Rede war, dafür bürgen uns einige archaische Vasenbilder, die alsbald anzuführen sind, und deren Quelle, da alte lyrische Bearbeitung des Stoffes nicht bekannt ist, anderswo als im Epos zu suchen sehr künstlich sein würde [2]). — Achilleus Kindheits- und Jugendgeschichte ist bekannter, als manches Andere, da sie späte Dichter behandelten. Dass ihn Thetis an der Ferse gefasst in die Styx tauchte [3]), dass er darauf an Cheiron von Peleus oder Thetis selbst [4]) zur Erziehung übergeben ward, dass ihn Cheiron in Jagd und Musik erzog, ist in kurzem der Gesammtinhalt von Achilleus Jugendgeschichte. Wie viel davon dem Epos gehört, ist nicht bestimmt auszumachen. jedenfalls aber die wohl auch sonst in alter Poësie (Il. XI. 831, Pind. a. a. O.) erwähnte Erziehung beim Kentauren [5]). Die Ueberbringung des Kindes an diesen ist denn auch der Inhalt der erwähnten alterthümlichen Vasenbilder, welche wir den übrigen Monumenten voranstellen.

Nro. 1. Kylix der Feolischen Sammlung (Campanari Coll. Feoli 84), abgeb. in Micali's antichi Monumenti (Firenze 1833) tav. 86. 1. [6]) Peleus mit dem Kind Achilleus

2) Pindarische Erwähnungen, wie in unserem Falle Nem. IV. 43 ff. für Quellen von Bildwerken zu nehmen, halte ich für noch bedenklicher als epische kurze und gelegentliche Berichte als solche zu statuiren (S. oben S. 87. Note 17.) Jedenfalls sollen wir die ausführlichen directen Erzählungen der alten Poësien immer zuerst als mögliche und wahrscheinliche Quellen in Anspruch nehmen. — 3) Statius Achill. I. 269, Fulgent. Myth. 3. 7. — 4) Orph. Arg. 383. — 5) Vom Bad in der Styx ist dies zweifelhaft, da über die Art, wie Thetis ihren Sohn von der Sterblichkeit zu befreien strebte, verschiedene Versionen vorhanden sind, vgl. mit den angeführten Stellen Ptol. Heph. 7. — 6) Ganz klein M. d. J. I. 27. Nro. 40. unter den Vasenformen. Vgl. Rapp. volc. Note 407. a. und Roulez a. a. O. S. 459. Unser Gegenstand ist das Aussenbild der einen Seite, die andere ist bakchisch.

im Arm eilt mit grossen Schritten auf den ihm begegnenden Kentauren zu, hinter dem 3 Frauen, nach Roulez Nymphen des Pelion, Chariklo, Philyra, Endeïs, wie hinter Peleus Thetis sich findet. Diese Vase zeigt uns also Achilleus noch als Kind in des Vaters Armen, dagegen finden wir in

Nro. 2., einer Hydria, die Gerhard bei Basseggio in Rom zeichnen liess (Taf. XIV. Nro. 2.) und in den auserl. Vasen III. Taf. 183. herausgab [7]), den Knaben schon erwachsener dem Lehrer zugeführt. Rechts im Bilde sehen wir den Kentauren mit seinem schon aus den Darstellungen von Peleus und Thetis uns bekannten, mit Jagdbeute behangenen Ast oder Baumstamm. Er empfängt ruhig Peleus, der in leichter heroischer Wanderkleidung ihm den Sohn vorstellt. Achilleus erhebt wie begrüssend die linke Hand, während er in der rechten einen Gegenstand hält, den Gerhard einen Kranz, Roulez eine Tänie nennt, den ich aber lieber als Reifen (τροχός) auffassen mögte, wie ihn Ganymedes hat [8]), und wie er zur Andeutung knabenhafter Belustigung sich vorzüglich eignet. Hinter Peleus sein Gespann, neben dem Thetis reichlich bekränzt und von einem grossen Hunde [9]) begleitet steht, auch sie Cheiron begrüssend. Im Felde unleserliche Inschriften. — Am Hals des Gefässes Herakles im Löwenkampf in reicher Götterumgebung, ein Vorbild aller Heldenkraft und somit auch des Sohnes der Thetis. —

Sehr ähnlich ist

Nro. 3., eine zweite Basseggio'sche Hydria, abgeb. bei Roulez a. a. O. pl. 2. Die Gruppe Peleus, Achilleus und Cheiron ist fast ganz dieselbe, nur hat Achilleus nicht den Reifen, sondern streckt dem Kentauren beide Arme zur Be-

7) Wahrscheinlich das auch Ann. 1836. p. 63 angeführte Gefäss. Eine zweite Abbildung bei Roulez a. a. O. pl. 1. — 8) Vgl. oben S. 222. Note 72. — 9) Nur als solchen, als den so häufig den Helden begleitenden Hund vermag ich das wunderlich gezeichnete Thier aufzufassen: doch vergl. Gerhard a. a. O. S. 73. und Roulez S. 466.

grüssung entgegen. An Cheiron's Baum hangen keine Hasen, wohl aber steht eine zweite Stange mit dieser Jagdbeute und einen Fuchs weiter links neben dem nach links gewandten Wagen des Peleus, in dessen Sitz der Wagenlenker, und neben dessen nur zum kleinsten Theil sichtbaren Pferden Thetis steht. — Am Hals des Gefässes zwei Viergespanne im Lauf, ein Hoplit zwischen ihnen, ohne bestimmten mythisch-poëtischen Bezug zum Hauptbilde. — Drei andere Vasen dieses Gegenstandes, Nro. 4, 5, 6. habe ich nicht selbst einsehen können; sie sind notirt im Musée étrusque du prince de Canino Nro. 1510, im Catalogue étrusque p. 85. Nro. 136, in beiden sind Peleus Achilleus und Cheirons Namen beigeschrieben, die dritte finden wir in Gerhard's Rapp. volc. p. 176. 407. a. [10])

In Kunstwerken späterer Zeit lässt sich eine grössere Mannigfaltigkeit von Begebenheiten aus Achilleus Kindheits- und Erziehungsgeschichte nachweisen; so zeigt uns

Nro. 7., die bekannte capitolinische Brunnenmündung mit den Schicksalen des Achilleus von seiner Geburt bis zur Schleifung Hektor's, abgeb. im Mus. Capitol. IV. tav. 17. [11]) ausser der erwähnten Geburt und ersten Waschung des Kindes [12]) (M. C. a. a. O. 1. 2.), seine Eintauchung in die Styx (Tafel XIV. Nro. 3.) M. C. a. a. O. 3. Thetis hat den Sohn dicht über dem Fussgelenk, genau da, wo in den früher erwähnten Achilleusbildern das fragliche Episphyrion sitzt, am Bein ergriffen, und taucht ihn über Kopf in's Wasser. Die Styx ist keineswegs wie Toelken zur Gal. myth. a. a. O. wohl der Sprache zu Liebe (ἡ Στύξ) sagt, als Nymphe, sondern in der gewöhnlichen Flussgöttergestalt als bärtiger Mann dargestellt. — Sodann finden wir die Uebergabe an den Kentauren (a. a. O. 4.) nicht durch

10) Vgl. Roulez a. a. O. S. 460. — 11) Danach sehr klein, Gal. myth. 153, 532. — 12) Achilleus Waschung in einer Gemme der Stosch'schen Sammlung, bei Winckelmann II. 208 ist mir nach der Beschreibung allein nicht unverdächtig genug, um das Monument hier einzureihen. —

Peleus, sondern durch die ganz verschleierte Thetis[13]) endlich (a. a. O. 5.) Achilleus Unterweisung in der Jagd. Er reitet auf dem Rücken seines rossleibigen Meisters, der im gesprengten Galopp einen bereits durch einen Pfeil verwundeten Löwen verfolgt[14]). — Eine Erziehungsscene zeigt uns wahrscheinlich auch

Nro. 8., die eine Schmalseite des Sarkophags von Barile[15]), abgeb. Ann. IV. tavv. d'agg. D. u. E. vgl. S. 328 ff. Cheiron sitzt ähnlich, wie in dem unten anzuführenden Wandgemälde mit dem Lyraunterricht, vor ihm steht Achilleus, in lebhafter Bewegung die Arme erhoben, mit dem rechten Bein vortretend, den Oberkörper zurückgeworfen. Es scheint, dass eine Uebung im Speerwurf oder im Faustkampf[16]) dargestellt war, doch ist das Relief zu sehr beschädigt, um bestimmt zu entscheiden. —

Nro. 9. Zwei Scenen der Jagderziehung beschreibt uns Philostratos II. 2., einmal Achilleus auf Cheirons Rükken reitend (wie in Nro. 7. 5.), sodann Cheiron vor seiner Grotte sitzend, wie er dem Jüngling als Lohn für heimgebrachte Jagdbeute Aepfel und Honig darreicht. — Auch in

Nro. 10., einer antiken Paste des Stosch'schen Cabinets (Winckelmann III. 209., Toelken IV. 246) wie in

Nro. 11., einer Gemme in Gorlaeus Daktylioth. II. 516 ist Achilleus auf Cheirons Rücken reitend dargestellt.

Weitaus am anmuthigsten sind aber die einigemal nachweisbaren Darstellungen des Unterrichts im Lyraspiel. Unter diesen steht obenan

13) Wie Orph. Arg. 383. — 14) Ueber ein Relief im Museum zu Turin (Marm. Taurin. II. 23., p. 13. welches Achilleus in Cheirons Grotte von den Nymphen gepflegt darstellen soll, aber verdächtig ist s. Welcker zu Philostr. p. 409 u. Roulez a. a. O. S. 467. — 15) Hauptseite Achilleus auf Skyros, unten S. 288. Nro. 4. — 16) Gegen einen aufgehängten Sack wie der Argonaut auf der Ficoronischen Cista. So eben weist Osann die Uebung des Faustkampfs gegen den Sack (χώρυχος) als bekannt palästrisch nach. S. Arch. Ztg. 1852. Nro. 40, 41. S. 447.

Nro. 12., das schöne pompejanische Gemälde (Taf. XIV. Nro. 5.), abgeb. bei Zahn III. 32. [17]). **Der Kentaur** sitzt mit dem Rossleib, die vorderen Beine angestemmt, vor ihm, von seinen Armen umfasst Achilleus wundervolle Jünglingsgestalt. Er hält die Lyra und schaut aufmerksam fragenden Blicks zum Lehrer empor, welcher ihn des Plektron zu handhaben unterweist. Der dunkel gefärbte Körper des Kentauren und der lichte, schlanke Leib des schönen Jünglings bilden einen der herrlichsten malerischen Effecte [18]) der alten Kunst. Das Ganze ist von reicher architektonischer Umgebung eingefasst. — Dieselbe Scene findet sich in geschnittenen Steinen mehrfach wieder, von denen

Nro. 13, eine Gemme in Gori's Mus. Florent. II. 25. 2 [19]) am bekanntesten und berühmtesten ist. — Sehr ähnlich ist

Nro. 14., ein quergestreifter Sardonyx aus der Stosch'schen Sammlung (Winckelmann III. 210) in Berlin, Toelken II. 146 und

Nro. 15., eine antike Paste (Winckelmann III. 211.), ebendas. (Tafel XII. Nro. 11), Toelken IV. 247. Zur Seite steht eine bärtige Herme, das Zeichen des Gymnasion. — In

Nro. 16., einem Achatonyx derselben Sammlung (Winckelmann a. a. O. 212), ebendas. Toelken a. a. O. 248 derselbe Gegenstand, nur dass an der Herme ein Spiess lehnt.

Auf diese Episode lassen wir eine zweite folgen, in-

17) Daselbst Taf. 38 der obere Theil des Bildes in natürlicher Grösse; das Ganze auch Mus. Borb. I. 7. — *18)* Roulez meint, a. a. O. S. 469, sowohl das Wandgemälde als die folgende Gemme sei eine Nachahmung eines berühmten Sculpturwerks; möglich ist dies immerhin, nachweisbar sicher nicht, und echt malerisch, erst in der Malerei ganz zu geniessen ist das Kunstwerk ohne Frage. — *19)* Daraus Gal. myth. 146, 553.

dem wir eine Reihe auf späterer Umdichtung [1]) beruhender Bildwerke einschalten, welche

VII. b. Achilleus Abholung von Skyros

darstellen.

Die Erzählung ist bekanntlich diese [2]): besorgt gemacht durch das Orakel, welches Achilleus Heldenruhm aber frühen Tod verhiess, brachte Thetis den Knaben in weiblicher Kleidung nach Skyros zum Lykomedes, mit dessen Töchtern er erzogen wurde. Den Jüngling fesselte Liebe zu Deïdamia, der ältesten von jenen. Als aber Kalchas beim Beginn des Zugs gen Troia verkündet hatte, dass nur mit Achilleus Hilfe der Kampf zum Ende geführt werden könne, wurden Diomedes und Odysseus ausgesandt, ihn zu suchen. Nachdem sie ihn auf Skyros aufgespürt hatten, Lykomedes aber ihn verleugnete, entlarvte ihn Odysseus durch die List, dass er unter Geschenken für die Mädchen Waffen legen, und dann falschen Kriegslärm machen liess, worauf Achilleus kampfesmuthig zu den Waffen griff, und, also entlarvt, mit den Achaeern zog.

Von älteren Kunstwerken dieses wie es scheint beliebten und nicht selten dargestellten Stoffes [3]) sind folgende zwei bekannt:

Nro. 1., ein Gemälde des Polygnotos, erwähnt bei Pausan. I. 22. 6.,

Nro. 2., ein Bild von Athenion von Maronea, Ol. 120 nach Plin. XXXV. 11. sect. 40. — Der erhaltenen Denk-

1) Ueber die völlig verschiedene Erzählung von Achilleus Aufenthalt auf Skyros in den Kyprien vgl. Welcker, Ep. Cycl. II. S. 141 mit der Note. Ueber die Quellen der später so vielfach behandelten Dichtung von des verkleideten und versteckten Achilleus Leben unter den Töchtern des Lykomedes sind wir noch immer nicht im Reinen, nur wissen wir des Sophokles wie Euripides den Stoff in Tragödien behandelten. Vgl. Welcker Gr. Trag. I. 202 ff. Heyne das vermeintl. Grabmal Homers S. 32 ff., Jahn arch. Beiträge S. 382 ff. — *2)* Vgl. Apollod. III. 13. 8, Hygin. fab. 96, Stat. Achill. II. 15 ff. — *3)* Vgl. Achilles Tatius VI. 1.

mäler [4]) ist eine grosse Reihe. Am häufigsten finden wir den bis auf Modificationen im Einzelnen sehr ähnlichen Gegenstand in Sarkophagreliefs, die mit grösseren oder geringeren Variationen dieselbe Composition enthalten, und von welchen folgende anzuführen sind:

Nro. 3., In Petersburg, durch Pasch van Krienen auf Jos gefunden, der ihn für Homeros Sarkophag ausgab. Vgl. Heyne, das vermeinte Grabmal Homers, Lpz. 1791, Muralt, Achilles und seine Denkmäler ausser Süd-Russland u. s. w. Petersburg 1839. [5])

Nro. 4., am nächsten verwandt: in Barile, in zwei ungenauen Zeichnungen abgeb. Ann. IV. tav. d'agg. D. u. E. [6]). Beide Sarkophage zeigen im Mittelpunkt Achilleus, der Schild und Lanze ergriffen hat, in heftiger Bewegung, neben ihm Deïdamia, in Nro. 3 knieend, in Nro. 4 stehend, bemüht, ihn zurückzuhalten. Hinter ihr, in Nro. 3 deutlich bezeichnet, in den beiden Abbildungen von Nro. 4 seltsam entstellt [7]) ihre Amme, unmittelbar neben dieser sitzend, eine Schwester Deïdamias mit einer Spindel und endlich die Gruppe: Agyrtes der Trompetenbläser [8]), Odysseus, Diomedes. Nach der anderen Seite bilden eine sitzende und mehre stehende Töchter des Lykomedes mit leichten Unterschieden in Nro. 3 u. 4 die abschliessende Gruppe. An den Ecken beider Sarkophage Hermen wie mehrfach an Sarkophagen. —

Eine zweite unter sich ähnliche Gruppe bilden

Nro. 5., früher in Villa Belvedere in Frascati, jetzt in England beim Herzog von Bedford; abgeb. Woburn marbles 7. [9])

4) Vergl. Welcker, Zeitschrift für alte Kunst S. 423 ff. und die gründliche Bearbeitung Jahn's arch. Beiträge S. 352 ff., die ich wesentlich nur ausziehen kann. — 5) Göthe's Programm zur A. Lit. Ztg. 1802. bei Boas, Nachträge III. S. 194. — 6) Vgl. Rochette das. p. 320 ff. und Bull. 1830. p. 25 und Ann. V. p. 164 ff., Jahn a. a. O. 355 f. — 7) Vgl. Jahn a. a. O. S. 355 mit Note 9. — 8) Nach Stat. a. a. O. 200. — 9) Vgl. Winckelmann M. J.

Nro. 6., in der Villa Panfili, abgeb. bei R. Rochette M. I. pl. 12. [10])

Nro. 7., in der Villa Carpegna, Fragment, Zoëga, a. a. O. S. 425, 5.

Nro. 8., im Vatican (Taf. XIV. Nro. 6.), abgeb. im Mus. P. Cl. V. 17. [11])

Gemeinsam ist diesen Monumenten 1) Achilleus Gestalt. Im langen, abfallenden Frauengewande stürmt er, die Lanze ergriffen, rechts hin; 2) in 5, 6, 7 Deïdamia, welche vor Achilleus kniet; in Nro. 8 eilt sie ihm mit gelüftetem Schleier entgegen; 3) in 5, 6, 8 die, obgleich modificirte Gruppe der 3 Männer, Odysseus, Agyrtes, Diomedes, in dem Fragment 7 fehlt diese Gruppe; 4) links von der Mittelgruppe die ebenfalls im Einzelnen verschiedene Gruppe der Schwestern der Deïdamia. In Nro. 6 und 8 findet sich zwischen Achilleus und Deidamia ein nackter Knabe, in 6 kniend, in 8 Achilleus Brust umfassend. Dieser ist früher Eros genannt worden, aber sowohl seine Stellung als die Analogie des Monumentes unter Nro. 13 veranlassen mich, ihn mit Bestimmtheit als den kleinen Neoptolemos zu erklären, wie dies für Nro. 8 vor mir Jahn a. a. O. S. 363 that. Freilich soll in Nro. 5 ausser ihm sich noch ein zweiter, geflügelter Knabe finden, der Achilleus Lanze fasst [12]), aber mag es sich mit dem oder mit den beiden Knaben dieses Monuments verhalten wie es will, in Nro. 6 u. 8, und ganz besonders in 6 ist nur Neoptolemos zu erkennen. Wiederum ähnlich

Nro. 9., aus Villa Albani bei Vescovali in Rom, abgeb. bei Winckelmann M. I. 87 und Rochette M. I. 10. B. [13])

10) Auch Inghirami, Gal. om. II. 180, vgl. Zoëga a. a. O. S. 424, 3. — 11) Danach Gal. myth. 154, 555, vgl. Zoëga a. a. O. S. 423, Gerhard in der Beschreibung Roms II. 2. S. 126 f., Goethe a. a. O. — 12) Die Abbildung konnte ich nicht einsehen. — 13) Dass diese Abbildungen von einem und demselben Relief sind, was schon Jahn S. 359. Note 15 für möglich und selbst wahrscheinlich hielt, scheint mir unzweifelhaft zu sein. Vgl. noch Ann. IV. S. 330 f.

Nro. 10., im Palast Nani in Rom, Zoëga a. a. O. S. 423 f.

Achilleus ist von einem Ruhebett aufgesprungen, das weibliche Gewand ist abgeworfen, und der Held ist bis auf die um den Arm flatternde Chlamys nackt; Deïdamia umschlingt auf den Knien liegend sein Bein. Rechts die Gruppe der drei Männer, links die sehr bewegte der Töchter des Lykomedes, beide Gruppen denen von Nro. 5—8 ähnlich, so dass die Hauptmodification in Achilleus Gestalt und der Zusetzung der Kline liegt.

Sodann sind von Jahn a. a. O. S. 365 ff. noch zwei ganz anders und sehr unrichtig erklärte Reliefe, von denen schon Zoëga [14]) unter Rochette's [15]) und Welcker's [16]) Zustimmung das eine in unseren Kreis gezogen hat, in diesem mit schlagenden Gründen vertheidigt [17]).

Nro. 11., im Louvre. Die vier Seiten sind getrennt und abgebildet:

11. a. Vorderseite mit unserer Darstellung bei Winckelmann M. I. 124. [18])

11. b. Winckelmann M. I. 132. [19])

11. c. Bouillon III. 8. [20])

11. d. Winckelmann M. I. 134. [21])

Nro. 12., im Capitolinischen Museum, abgeb. bei Bartoli, Sepolcri 81—83 [22]), und die einzelnen Seiten:

12. a. Vorderseite mit unserem Gegenstande bei Inghirami G. O. 22.

14) A. a. O. S. 427. — *15)* M. I. p. 71 f., 416 f., Ann. IV. p. 331 f. — *16)* Ann. V. p. 159. — *17)* Die früheren unrichtigen Erklärungen übergehe ich, da sie durch Jahn abgethan sind. — *18)* Clarac 111, 339, Inghirami G. O. 23. — *19)* Clarac 112, 241, Inghirami G. O. 185. — *20)* Clarac 119, 47, Rochette M. I. 22, 2. — *21)* Clarac 111, 243. — *22)* Auch Piranesi antich. Rom. II. 33 ff, Mus. Capit. IV. 1—4. Vgl. Venuti spiegazione de' bassirilievi dell' urna della d'Alessandro Severo Rom. 1756, Piale sopra alcuni monumenti di R. ant. Roma 1833, Platner, Beschreib. Roms III. 1. S. 151 ff.

12. b. Daselbst 182.

12. c. Das. 36.

Die Vorderseiten 11.a. und 12.a. zeigen beide Achilleus in der Mitte, dem das Frauengewand fast ganz abgefallen ist, mit dem Schild und Schwerdt. Neben ihm links Deïdamia mit der Geberde des Erstaunens, neben ihr in 12 eine ihrer Schwestern, während in 11 rechts von Achilleus deren 2 sichtbar sind.

In beiden Reliefen sitzt auf beiden Seiten je ein älterer, bescepterter Mann, Lykomedes und Phoinix oder nach Jahn a. a. O. S. 367. Nestor. In 12 neben dem Herrscher zur Rechten sehr deutlich Odysseus, und neben ihm, durch heroische Nacktheit ausgezeichnet, wohl Diomedes, auf beiden ausserdem mehre junge Krieger, welche Pferde halten, raumausfüllende Vertreter des griechischen Heeres. — Auch die Schmalseiten dieser Sarkophage gehören unserem Stoffe an, und zeigen frühere und spätere Scenen. Die Schmalseite 11.c. zeigt Achilleus als Kitharspieler sitzend zwischen zwei Töchtern des Lykomedes, neben welchen die Amme steht [23]), während Agyrtes in's Schlachthorn stossend heraneilt, wodurch sich seine Abwesenheit auf der Vorderseite erklärt. Auffallender Weise ist keinerlei Eindruck auf Achilleus bemerkbar. Die Schmalseiten 11.b. und 12.b. zeigen Achilleus Waffnung nach der Entdeckung und 12.c. lässt uns seinen Abschied vom sitzenden Lykomedes, bei dem Deïdamia steht, erkennen. —

Nicht uninteressant ist ferner

Nro. 13., das Relief eines runden, elfenbeinernen Kästchens in Xanten, aus später Zeit, abgeb. in den Jahrbb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande V. VI. Taf. 7, 8, vgl. Urlichs das. S. 369 ff. Achilleus Gestalt ist die bekannte, vor ihm finden wir, sehr leicht kenntlich, Odysseus, Agyrtes und Diomedes, während andererseits

23) Vgl. Jahn S. 364. In der Zeichnung bei Rochette scheint sie behelmt.

Achilleus Deïdamia nacheilt, den Sohn auf beiden Händen erhoben, damit sein Anblick den Vater zurückhalte. Hinter Deïdamia eine Gruppe von 4 Frauen mit Spinnen und Musik beschäftigt, zu denen nochmals Odysseus mit einem nicht zu bestimmenden Gegenstand, offenbar dem Geschenke tritt. Dies ist also ähnlich eine frühere Scene derselben Handlung wie in der Schmalseite des eben besprochenen Sarkophags Nro. 11. [24])

Von Reliefen dieses Gegenstandes sind noch zwei Bruchstücke, Nro. 14 im britischen Museum [25]) und Nro. 15 im Musée Napoleon II. 60 zu erwähnen.

Sodann sind einige pompejanische Wandgemälde anzuführen, welche in der Composition von den Reliefen bedeutend abweichen, denen hingegen Nro. 16, ein 1773 bei Vienne gefundenes Mosaik, abgeb. bei Artaud, Recueil des mosaiques de Lyon cet. 18 [26]) ganz nahe verwandt ist. Die Wandgemälde, von denen eines,

Nro. 17. (Tafel XIV. Nro. 8.) 1828 ausgegraben [27]), ein zweites, Nro. 18. 1834 gefunden wurde, zeigen im Hintergrund eine Säulenhalle mit einer in's Innere des Palastes führenden Thür und vorliegender breiter Treppe, von deren unterster Stufe Achilleus, noch halbwegs weiblichen Ansehens, mit langen Locken, zierlichen Schuhen, fliegendem Peplos, jedoch das Schwerdt in der Hand und nach dem Schild greifend, stürmisch dem vermeinten Feinde entgegen herabeilt. Odysseus und Diomedes von beiden Seiten herantretend ergreifen ihn an den Armen. Im Hintergrunde links Agyrtes trompetend [28]), in der Mitte Lykomedes, rechts erschreckt fliehend Deïdamia. Noch entfernter 2 Krieger.

24) Ueber den, unter dem Schlosse decorativ angebrachten Adler vgl. Jahn S. 362. Note 17. — 25) Ancient marbles of the br. M. X. 36. — 26) Vgl. Jahn a. a. O. S. 369. Note 30. — 27) Abgeb. Mus. Borb. IX. 6. Vgl. Jahn a. a. O. Note 31. — 28) D. h. Fragmente dieser Figur, die Trompete und der Helm, die ihn aber hinreichend sicher stellen.

Auf dem Schilde, den Achilleus ergreift, ist er selbst dargestellt, wie er von Cheiron im Leierspiel unterrichtet wird, eine auch sonst in Wandgemälden nachweisbare Composition [29]). Mit leichten Modificationen giebt diese ausdrucksvolle, malerische Composition

Nro. 19., ein pompejanisches Mosaik, wieder, über welches Schulz im Bull. 1841. p. 99 f. und Jahn a. a. O. S. 370 zu vergleichen sind. Dagegen ist ein drittes, sehr schlecht erhaltenes Gemälde, Nro. 20, abgeb. bei Mazois, ruines de Pompeii II. 43, verschieden erfunden. Achilleus, noch im Frauengewand, greift nach dem Schilde und Deïdamia sucht ihn zurückzuhalten, während eine Figur im Hintergrunde, die den Finger an den Mund legt, ohne sonst als Odysseus charakterisirt zu sein, doch vielleicht mit seinem Namen zu belegen ist.

Völlig verschieden endlich von allen hier angeführten Compositionen ist das Bild Nro. 21, das uns in einer recht schwülstigen und unklaren Beschreibung Philostratos des jüngeren 1 erhalten ist, über welche Welcker in seiner Ausgabe S. 581 und Jahn a. a. O. S. 372 zu vergleichen sind. — Auf Vasen ist der Gegenstand bisher nicht nachweisbar gewesen, denn die 3 Vasenbilder, Millingen, Peintures de Vases de div. Coll. 57, Rochette M. I. 80. und Jahn, Beiträge Taf. 11, welche auf denselben bezogen worden, stellen ihn sicher nicht dar. —

Nach Beendigung der Werbungen sammeln sich Heer und Flotte der Achaeer in Aulis; beim Opfer geschieht das bekannte Wunderzeichen durch die Schlange mit dem Sperlingsnest [1]), Kalches deutet es, und die Flotte läuft aus. Jedoch verfehlt man Troas, und landet feindlich in Teuthranien, Telephos Gebiet, welches, für Troas gehalten, verwüstet wird. Telephos eilt zu Hilfe, tödtet Thersandros, Po-

29) Vgl. oben S. 285. — 1) Il. II. 300 ff.

lyneikes Sohn [2]) und schlägt, obwohl von Achilleus verwundet, die Griechen ab. Diese kehren durch Sturm zerstreut langsam nach Hellas zurück. Telephos Wunde heilt nicht; er erhält das Orakel: Der dich verwundete wird dich heilen, kommt nach Argos und wird, unter der Bedingung, Führer nach Ilion zu sein, durch Achilleus Lanzenrost geheilt. Dies in Umrissen der Inhalt einer Erweiterung der troischen Sage durch Stasinos, welche Welcker Ep. Cycl. II. S. 136 mit Recht die grösste Bereicherung nennt, und welche, von der Tragödie ausgebildet, die Quelle einer Reihe interessanter Kunstdenkmäler geworden ist. Als Abschnitt

VIII. Telephos [3])

wollen wir sie zusammenfassen. In demselben unterscheiden wir drei Scenen: 1. Kampf am Kaïkos, 2. Telephos im Griechenlager, 3. Telephos Heilung.

1. Kampf am Kaïkos

Hier haben wir zuerst ein sehr bedeutendes untergegangenes Kunstwerk zu besprechen. Im hinteren Giebelfeld des Tempels der Athene Alea in Tegea [4]) hatte Skopas nach Pausan. VIII. 45. 4. Telephos Kampf gegen Achilleus in der Ebene des Kaïkos dargestellt [5]). Aus Pausanias erfahren wir über dies Kunstwerk Nichts als die angegebenen Worte, behandelt ist dasselbe neuerdings von Gerhard: Die Heilung des Telephos S. 11 ff., von Wieseler Gött. gel. Anzz. 1844. S. 1075—79, von Jahn, Arch. Aufss. S.

2) Pind. Ol. II. 76. mit d. Schol. IX. 105. — 3) Für die Bearbeitung des Mythus in Euripides „Telephos" ist besonders Jahn's schöne Monographie Troilos und Telephos, Kiel 1841. zu vergleichen. — 4) Auge, Telephos Mutter von Herakles, war Priesterin der Athene Alea. Ueber die verschiedenen Sagen von Auge und von Telephos Jugend s. Jahn Telephos und Troïlos S. 46 ff. und Arch. Aufss. S. 160 f. — 5) Vgl. Pind. Ol. II. 43, Isthm. IV. 41, VII. 49.

164 ff. und von Welcker, Alte Denkmäler I. 201 ff. Als sicher kann nur Folgendes gelten: dass die Gruppe aus wenigstens 15, vielleicht, nach Welcker's Annahme, aus 21 Figuren bestand, dass Achilleus und Telephos im Kampfe gegen einander die Mitte einnahmen, etwa so, wie Athene und Poseidon im hinteren Parthenongiebel. Sehr wahrscheinlich ist es, dass der Moment von Telephos siegreichem Vordringen, nicht der seiner Verwundung durch Achilleus dargestellt war [6]), da Telephos Hauptheld ist; zweifelhaft ist, ob der Kampf um Thersandros Leiche geführt wurde, was Gerhard a. a. O. S. 11. Note 57 annahm, und was ich nicht so unbedingt wie Welcker a. a. O. S. 201 verwerfen mögte [7]). — Telephos Gestalt können wir uns noch ei-

6) Möglich wäre, meinem Gefühle nach, freilich auch dies, Telephos Verwundung war der wichtigste und folgenreichste Moment des Mythus, und diese Verwundung ist ja keineswegs einer Niederlage gleich zu achten, sondern macht nur den Griechen den Rückzug möglich. — 7) Welcker's Vermuthung S. 202, dass hinter Achilleus Thersandros hinsinkend, und auf der anderen Seite Patroklos verwundet sitzend dargestellt war, ist schon deshalb unhaltbar, weil diese andere Seite die des Telephos war. — Ueber die Composition des vorderen Giebelfeldes dieses Tempels, welches die kalydonische Eberjagd enthielt, sei mir hier beiläufig eine Vermuthung erlaubt. Die Schwierigkeiten, Pausanias Worte mit der nothwendigen Anordnung der Figuren im Giebeldreieck zu vereinigen, hat Welcker a. a. O. S. 199 f. klar gemacht; ich glaube sie durch die Composition des Reliefs Mus. Capit. IV. 50 (d'Agincourt Sculptur Taf. I. 25) vollständig heben zu können. Atalante erscheint hier allein zu Ross in der Mitte, alle anderen Personen kämpfen zu Fuss, so dass der Mittelpunkt der Gruppirung aufs Natürlichste durch die Hauptheldin gegeben ist. Auch die Stellung des Ebers entspricht genau Pausanias Worten, er sei fast (*μάλιστα*) in der Mitte. So sehr ist die pyramidale Aufstellung in diesem Relief gegeben, dass der Verfertiger desselben rechts und links von Atalante Bäume zusetzen musste, um seinen quadraten Raum zu füllen. — Ankaios aber muss gewiss hinter dem Eber, wie in allen Reliefdarstellungen des Mythus, nicht vor ihm gedacht werden. Nur wenn Ankaios als Ueberwältigter hinter dem Thier liegt, und dieses sich gegen Atalante wendet, wird ihre That und Bedeutung klar. Der Eber hat Ankaios im Andringen verwundet, er rennt weiter, da trifft ihn Atalante, und er wird besiegt. —

nigermassen vergegenwärtigen, indem Jahn a. a. O. S. 167. es sehr wahrscheinlich gemacht hat, dass in dem mit Schild und Schwerdt vordringenden Helden auf Münzen von Tegea (Taf. XI. Nro. 4.) [8]), welcher ganz ähnlich auf Münzen der opuntischen Lokrer als Aias und auf Münzen von Trikka wiederkehrt, ein Abbild des Telephos von Skopas erhalten sei [9]). — Sehr zweifelhaft dagegen scheint mir die Erklärung zweier erhaltenen Denkmäler aus diesem Mythus, obgleich ich gern gestehe, keine bessere geben zu können. Das erstere dieser Bildwerke ist das Bild auf dem Revers der oben (S. 277 f.) besprochenen Darstellung von Achilleus und Patroklos Abschied bei Millingen A. U. M. I. 22. Das andere ist das Relief auf dem Altar des Ti. Claud. Faventinus, der sog. Ara Casali, welches Wieseler, die Ara Casali, Göttingen 1844. S. 31 (vgl. das. Taf. 2.) sehr geschickt durch Telephos und Achilleus Kampf über Thersandros erklärt hat. Jahn stimmt dieser Erklärung durchaus bei (Arch. Aufss. S. 161 ff.) und auch Welcker (a. a. O. S. 203) erklärt sich bedingtermassen für dieselbe, jedoch nicht ohne hervorzuheben, dass Telephos für ein römisches Denkmal weit hergeholt sei. Ich kann nicht umhin, auszusprechen, dass ich nicht begreife, wie die Geschichte von Telephos und Achilleus hieher unter lauter Darstellungen, die mit Rom in enger mythischer Verbindung stehen, gerathen sein sollte, sowie mir auch der Zusammenhang, den Wieseler den Bildwerken giebt, nicht einleuchten will [10]). — Als Telephos gewaltig gegen die Griechen

8) Nach Jahn, Arch. Aufss. Taf. I. Nro. 5, aus Bröndstedt, Voyages et recherches II. S. 233. — 9) Eine Aehnlichkeit dieser Figur mit dem Telephos des Skopas, nur nicht eine eigentliche Nachbildung erkennt auch Welcker a. a. O. S. 203 an; es scheint mir aber, da die Figur für die angenommene Situation durchaus passt, auch letzteres keineswegs unmöglich. — 10) Auch die Aehnlichkeit zwischen diesem angeblichen Telephos und dem der tegeatischen Münzen will mir sehr entfernt scheinen. Wie soll man denn am Ende das Vordringen mit Schild und Schwerdt wesentlich anders darstellen? —

vordrang, stand Patroklos allein mit Achilleus ihm entgegen, und Achilleus, welcher seinen Muth und gewaltigen Sinn erkannte, machte ihn zu seinem unzertrennlichen Waffengefährten [11]) und Freund, wie wir ihn aus der Ilias kennen. Ein berühmtes Vasengemälde, die Schale des Sosias (Tafel XIII. Nro. 8.), abgebildet in Gerhard's Trinkschalen Taf. 7. [12]) giebt uns aus diesem Kampfe einen literarisch nicht überlieferten Zug. Die Darstellung mit beigeschriebenen Namen *ΑΧΙΛΕVΣ* und *ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ* spricht so durchaus für sich selbst, dass jede Erklärung überflüssig ist. Patroklos ist durch einen Pfeilschuss, also nicht von Telephos, im Arm verwundet, Achilleus, der von Cheiron auch die Heilkunde gelernt hat [13]), legt ihm eine kunstgemässe Bandage um die Wunde. Für diese Verwundung des Patroklos und Achilleus wundärztliche Thätigkeit wird man sich im ganzen Gebiete der heroischen Sage vergeblich nach einem anderen Zeitpunkt als dem hier in Rede stehenden umsehen, und dieser ist denn auch von Welcker a. a. O. S. 414 mit völliger Sicherheit nachgewiesen. —

Zahlreicher und sicherer sind die Denkmäler, welche uns die zweite Scene unseres Mythus, welche uns

2. Telephos im Griechenlager

vorführen. Zum grössten Theile sind es freilich etruskische Aschenkisten, die hier anzuführen sind, und deren poëtische Grundlage Jahn in der oben genannten Schrift überzeugend in Euripides Telephos nachgewiesen hat; aber es sind uns auch einige griechische Kunstwerke erhalten, bei denen die Frage ihre Berechtigung hat, ob auch für sie die Tragödie oder nicht vielmehr das Epos die Quelle ist. Die

11) Pindar. Ol. IX. 70, vgl. Welcker, Ep. Cycl. II. S. 138. — *12)* Zuerst in den Monumenten des Instituts I. 24, 25, danach in Müller's D. a. K. I. 45, 210. Vergl. den Herzog von Luynes Ann. III. 238, und Welcker, Alte Denkmäler III. S. 410 ff. — *13)* Il. XI. 829 ff.

einfache von dem starken Pathos der Reliefs weit entfernte Naïvetät dieser Vasenbilder muss uns sehr geneigt machen, sie auf's Epos zurückzuführen, nur bleibt uns ein Zweifel übrig, ob wir die List des Telephos, den kleinen Orestes zu ergreifen und zu bedrohen in's Epos setzen, und dieselbe ohne die gründliche Motivirung der Tragödie von Klytaimnestra's Einverständniss [14]) eingeführt glauben dürfen. Es wird sich dies vielleicht nicht erweisen lassen, dennoch aber, meine ich, müssen die gleich zu nennenden Vasenbilder einen so mächtigen Eindruck auf uns machen, dass wir geneigt werden die Frage mit Ja zu beantworten. Diese Vasenbilder sind:

Nro. 1. Olpe mit rothen Figuren (Tafel XIII. Nro. 9.), im römischen Kunsthandel gezeichnet, und abgeb. in Jahn's arch. Aufss. Taf. 2. [15]) Telephos sitzt, den verwundeten Schenkel mit einer kunstgerecht gewickelten Binde umwunden auf dem Altar, bekränzt, im heroischen Kostum, keineswegs in Bettlerkleidung, mit dem Schwerdt umgürtet, die Rechte auf die Lanze aufgestützt. Mit der linken Hand hält er das Kind Orestes, welches seine Hände einem mit entschiedenem Schritt herantretenden Helden entgegenstreckt, in dem wir nur Agamemnon erkennen können. Agamemnon's Geberde drückt Verwunderung, keineswegs aber Zorn oder Schreck aus, Telephos erscheint durchaus ruhig, das Kind ist keineswegs augenblicklich von ihm bedroht, der ganze gemässigte Ausdruck des Bildes erinnert uns an eine schlichte Poësie, fern von dem Pathetischen der euripideïschen Tragödie [16]).

14) S. Jahn Telephos und Troilos S. 21 f. Die Tragödie des Euripides nämlich verlegt Iphigeneia's Opferung vor die Heilung des Telephos, während sie im Epos jenem folgt. Nur aus dem Gefühl des Schmerzes und der Rache wegen der Opferung ihrer Tochter erklärt sich das Einverständniss Klytaimnestra's mit dem Feinde auf einfache und tiefsinnige Art. Freilich ist Telephos List auch ohne Mitwirken Klytaimnestra's denkbar und vielleicht (wie auch Jahn thut, arch. Aufss. S. 173) für das Epos anzunehmen. — *15)* Vgl. S. 172 u. 73. — *16)* Die von Rochette, Choix de peintures de Pom-

Sodann Nro. 2., das verwandte Gemälde eines Kraters im Museo Borbonico (Nro. 1572), welche Welcker im Bull. Napolet. 1831. I. S. 33. auch A. D. III. S. 509. so beschrieben hat [17]): Telephos mit dem mysischen Hut hat, in Argos erkannt, den kleinen Orestes ergriffen, und sich mit ihm auf den Altar gerettet, indem er das Kind mit dem Schwerdte zu durchbohren droht, wenn man ihn antaste. Der linke Schenkel ist mit einer weissen Binde umwickelt, unter welcher Blut herabfliesst. Gegenüber steht Agamemnon [18]). — Um die Simplicität dieser beiden Bilder recht zu fühlen vergleiche man als

Nro. 3., eine Vase in welcher ich (wie auch Jahn a. a. O. S. 44 mit einigem Zweifel) nur unsere Scene zu erkennen vermag [19]), die aber sicher nicht aus dem Epos herstammt, abgeb. bei Tischbein Vases d'Hamilton II. 6 und danach Gal. myth. 163, 610. [20]) Telephos kniet hier mit dem Knaben Orestes, den er mit dem Schwerdte bedroht, auf einer zu beiden Seiten mit Sphinxen vorn aber mit Bildnerei verzierten Erhöhung. Er sieht gespannten Blickes auf einen mit der Lanze bewaffneten Mann, der sich, von einer Frau gedrängt, unwilligen Schrittes entfernt, während eine zweite Frau zu dem bedrohten Knaben heraneilt. — Gewöhnlich wird hier Astyanax Tödtung erkannt, jene Erhöhung fasst man als die Zinnen des Thurms, von welchen der Knabe hinabgeschleudert werden soll, den Mann, der ihn hält, als einen Griechen, der

peji p. 81 f. im Cat. Durand. 68 (Geburt des Dionysos) nachgewiesene Telephosvase ist wohl ohne Zweifel mit dieser einerlei, s. Jahn arch. Beitr. S. 359. Note 15. — *17)* Welcker leitet die Beschreibung so ein: „in den Kreis der epischen und tragischen Fabel fallen" u. s. w.; da er nun auf der folgenden Seite zwei auf euripideïsche Tragödien gegründete Bilder bespricht, scheint auch er für unsere Vase epische Grundlage anzunehmen. — *18)* Welcker sagt S. 530, das Gemälde gehöre zu denen, die auf Vasen aus vollständigeren Darstellungen abgekürzt ausgehoben sind, worin ich nicht beizustimmen vermag. — *19)* Woran Welcker a. a. O. zweifelt. — *20)* Vgl. noch Millin Peintures de vases II. p. 56 und Rochette M. I. p. 324.



Odysseus Befehl zur Tödtung des Knaben erwartet, den sich Entfernenden als Odysseus, die Frau neben ihm als Andromache, welche vergebens um des Kindes Leben fleht; die zweite Frau als die Amme. Die schon von Millin und Rochette zum Theil erkannten, von Jahn klar nachgewiesenen Schwierigkeiten dieser Erklärung sind aber fast so zahlreich wie ihre Momente. Jene Erhöhung kann nicht die Zinnen eines Thurmes darstellen (Jahn S. 45, Millin und Rochette a. a. O.), Astyanax wird lebendig vom Thurm hinabgeschleudert, hier bedroht ihn der Mann mit dem Schwerdte, wozu das? wie käme Odysseus zu diesem Zurückweichen? und woher käme die in die Augen fallende Aehnlichkeit mit den Telephosdarstellungen der Aschenkisten? Fassen wir die Sache recht scharf in's Auge, so werden wir gestehen müssen, dass unsere Scene das Bildwerk durchaus erklärt, und dass jene Erhöhung die einzige Schwierigkeit macht. Diese Schwierigkeit vermag ich nicht bestimmt zu heben, aber es liesse sich allenfalls denken, dass wir in dem fraglichen Gegenstande die Basis, das Bema des Altars zu erkennen hätten, und dass dieser Altar, der zum grössten Theil hinter Telephos zu denken ist, entweder in der Zeichnung übersehen, oder in der Malerei aus Nachlässigkeit ausgelassen wäre. Die Personen erklären sich von selbst, und die zum Orestes heraneilende Frau als Dienerin der Klytaimnestra, als Amme des Kindes gefasst, lässt sich sogar aus wenigstens einer der folgenden Aschenkisten (unten Nro. 11) nachweisen. Ich bin überzeugt, dass wir hier einen Telephos vor uns haben und zwar einen auf die Tragödie gegründeten, und werde diese Deutung trotz der Schwierigkeit die sie übrig lässt, nur gegen eine absolut schlagende neue, die ich nicht errathe, aufgeben.

Aus griechisch-römischem Kunstkreise ist hier dann noch Nro. 4., eine Carneolgemme im Besitze der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn (Taf. XIII. Nro. 5.) zu erwähnen, edirt von Urlichs in den Jahrbb. d. Vereins v.

Alterthumsfreunden im Rheinland Bd. III. Taf. 3. 1. S. 92 ff. Telephos, völlig nackt und durch gewaltige Körperformen ausgezeichnet, ist mit dem Kinde Orestes auf den Altar geflüchtet und hält das Schwerdt bereit, jenes zu durchbohren. Eine Wunde oder ein Verband an Telephos Schenkel ist in dieser in's Kurze gezogenen Composition nicht angedeutet. —

Zahlreicher sind die etruskischen Kunstwerke (Aschenkistenreliefs); ihre gemeinsame Grundlage ist der euripideische Telephos in seiner effectvollen Peripetie [21]). Telephos ist, als Bettler verkleidet, in's Griechenlager gekommen, hat sich mit Klytaimnestra über die List, Orestes zu bedrohen verständigt, wozu die Königin wahrscheinlich (Jahn S. 21 f.) das Rachegefühl wegen Iphigeneias Opferung, die Euripides vor Telephos Heilung setzt, antreibt. Ein stolzes Wort gegenüber Beleidigungen der Griechen verräth ihn (Jahn S. 28), er entflieht mit Orestes auf den Altar und, indem nun Agamemnon, für sein Kind bangend, dem Feinde nachgeben, Achilleus rücksichtslos denselben tödten will, stellt Klytaimnestra sich als Mitverschworene des Hilfesuchenden dar, und es wird endlich durch Odysseus ruhigen Verstand der dunkle Sinn beider Orakel dahin gelöst, dass Achilleus Lanze die verwundende und heilende und dass Telephos der nöthige Führer gen Ilion sei, worauf die Heilung erfolgt. Hienach bedürfen die anzuführenden Kunstwerke kaum einer anderen Erklärung, als die, welche sich auf die charakteristischen Eigenthümlichkeiten jedes derselben bezieht. — Am genauesten schliesst sich, wie schon bemerkt, diesem Tragödieninhalt an:

Nro. 5., die von Rochette M. I. pl. 67. 2. [22]) veröffentlichte Aschenkiste Taf. XIII. Nro. 11. Telephos im Bettlerkostum, die Binde um den verwundeten Oberschenkel, hat, so eben erkannt, das Kind ergriffen und ist mit ihm auf den Altar vor dem Palast geflohen. Er sitzt auf

21) Vgl. Jahn, Telephos und Troilos S. 29 und arch. Aufss. S. 174. — 22) Auch bei Jahn, Telephos und Troilos Taf. 1.

dem Altar und hält das Schwerdt gezückt über dem Knaben [23]), der nächste Augenblick entscheidet über Tod und Leben. Vor diesem Anblick schreckt Agamemnon [24]) zurück, den Blick voll Zorn auf den Feind gewendet, weicht er doch von Telephos, zurückgedrängt von Klytaimnestra, welche voll mütterlicher Angst, das unwiederbringliche Unheil abzuwenden, sich zwischen die erhitzten Männer geworfen hat. Noch ist die Sache in der Schwebe, denn hinter Agamemnon dringen Achilleus mit ganzer Heftigkeit und Menelaos ein wenig zögernder auf Telephos ein, die Lösung ist nicht angedeutet, die höchst effectvolle Katastrophe fixirt. — Die übrigen Kunstwerke weichen mehr oder weniger von der euripideïschen Scene ab; am nächsten steht dem betrachteten Relief

Nro. 6., eine Aschenkiste im Louvre, abgeb. in Clarac's Musée de sculptures pl. 214 bis Nro. 793. Hier kniet Telephos mit einem Bein auf den Altar [25]), auf welchen er Orestes, der in dem von der Figur erhaltenen Fragment in der Grösse eines Erwachsenen erscheint [26]), niederdrückt. Neben Telephos eine etruskische Furie. Gegen ihn dringt Agamem-

23) Wie Mnesilochos in der Parodie Arist. Thesmoph. 693. — 24) Dass orientalisches Kostum wie es hier Agamemnon trägt auf etruskischen Reliefen auch Griechen, namentlich älteren Personen und Königen gegeben wird, ist lange bemerkt und bewiesen. Ich halte es für unzweifelhaft, dass wir in ihm nichts Anderes als ein Missverständniss des tragischen Bühnenkostums zu erkennen haben. — 25) Dies mit einem Bein auf den Altar knien ist in griechischen und etruskischen Monumenten die gewöhnliche Stellung derer, welche in dringender Gefahr am Altar Schutz und Rettung suchen, so oben Paris in mehren Reliefen, so Orestes von den Erinnyen verfolgt und andere; daraus erklärt sich diese erste und bedeutendste Abweichung sehr einfach. — 26) Dass er auch bei Euripides nicht als Kind, sondern als Jüngling dargestellt gewesen, und dass ihm der Vers (fragm. 21)

ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον Λύκιε, τί ποτέ μ' ἐργάσει;

zuzuschreiben sei, möchte ich aus solchen etruskischen Arbeiten denn doch mit Jahn, Telephos S. 29 nicht schliessen, dies würde der Scene leicht alle Einheit der Handlung und des Pathos mit der Wahrscheinlichkeit benehmen.

non mit Schild und Schwerdt ein, dem sich Klytaimnestra zu Füssen gestürzt hat, mit beiden Händen ihn zurückhaltend. Die Gruppe gehört zum Besten, welches etruskische Sculptur hervorgebracht hat. Hinter Agamemnon stehen ruhig noch zwei Helden, der eine bis auf die Chlamys nackt, durch den Pilos als Odysseus bezeichnet, der andere, reich bekleidet, Menelaos. Odysseus war es nach Hygin fab. 101., welcher die Deutung der Orakel gab. — Einigermassen verwandt ist sodann

Nro. 7., eine bei Gori, Mus. etr. III. cl. 3. t. 8, 1 ziemlich ungenügend abgebildete Aschenkiste. Telephos steht vor dem Altar, auf welchen er den Knaben drückt, der rechte Arm, mit dem er denselben bedrohte, fehlt. Agamemnon dringt nicht heran, sondern wendet sich abwehrend Achilleus und Menelaos entgegen, der Moment ist also ein etwas späterer, und demgemäss ist auch Klytaimnestra anstatt zu Agamemnon zu Telephos und ihrem Kinde hingewendet. Einem am Boden liegenden, in der Zeichnung undeutlichen Gegenstande, der ein Leichnam zu sein scheint, kann ich vor genauer Revision des Originals keine diese Erklärung gefährdende Bedeutung einräumen. In

Nro. 8., einer von Jahn, arch. Aufss. Taf. 3 edirten Aschenkiste, tritt eine nach unseren literarischen Ueberlieferungen unerklärliche Person ein. Telephos steht auch hier am Altar, auf welchem der von ihm bedrohte Knabe sitzt. Klytaimnestra wendet sich mit heftigem Schritt, jedoch zu Telephos zurückblickend Agamemnon entgegen, welcher, von einem bis auf die Chlamys nackten jungen Manne, der ihm entgegeneilt, zurückgehalten, heftig herandringt. Dieser junge Mann ist nicht benennbar, vgl. Jahn a. a. O. S. 177, kehrt jedoch wieder in

Nro. 9 und 10, zwei fast ganz gleichen Aschenkisten, deren eine bei Rochette, M. I. pl. 67. 1 edirt, die andere, unedirt, bei Jahn, arch. Aufss. S. 176 besprochen ist. Die drei Figuren: Agamemnon, der junge Mann und

Klytaimnestra, sind wesentlich dieselben wie in Nro. 8, dagegen fehlt der Altar ganz, und Telephos hat den halbwüchsigen Knaben Orestes am linken Arm ergriffen, bei Seite gedrängt, und hält ihm das Schwerdt auf die Brust. — In dem Exemplar bei Jahn a. a. O. entfernt sich hinter Agamemnon noch ein zweiter junger Mann mit dem Ausdruck des Erstaunens. — Anstatt des räthselhaften jungen Mannes finden wir in

Nro. 11., einer unedirten, bei Jahn a. a. O. S. 176 beschriebenen Aschenkiste neben Klytaimnestra noch eine weibliche Figur, welche als Amme und Dienerin [27]) leicht erklärbar erscheint. Sie steht mit dem Ausdruck des Erstaunens zunächst neben Telephos, welcher das Schwerdt gegen den auf dem Altar knieenden Orestes gezückt hält. Auffallender als die Hinzufügung der Dienerin ist es, dass Agamemnon hier nicht deutlich bezeichnet ist, indem Klytaimnestra ihre lebhafte Rede gegen einen jugendlichen, nur mit der Chlamys bekleideten, mit Schild und Schwerdt gegen Telephos andringenden Mann richtet, dem ein zweiter, ähnlicher folgt. Ein undeutlicher Gegenstand, wie der Körper eines Gefallenen liegt auch in diesem Monument, wie in Nro. 7. am Boden.

3. Telephos Heilung.

Als der Sinn der dunkeln Orakel beiderseits erkannt war, heilte Achilleus Telephos Wunde mit dem Rost seiner Lanzenspitze. Wir können diesen Stoff einige Male in bildlichen Darstellungen nachweisen und dürfen aus unten anzuführenden Worten des Plinius schliessen, dass er zu den häufiger von der Kunst behandelten gehört habe. Von griechischen Arbeiten ist zunächst als

Nro. 1., ein Bild des Parrhasios anzuführen, dessen Inhalt Plinius Hist. nat. XXXV. 10 freilich nur dahin

27) Vergl. die entsprechende Person der Vase oben Nro. 3.

giebt: laudantur et Aeneas Castorque et Pollux in eadem tabula, item Telephus, Achilles, Agamemnon, Ulixes, welches aber schon Jahn, Telephos S. 9, gewiss mit Recht, auf unsere Scene bezogen hat. Ohne allen Zweifel bezieht sich das item vor den vier Heroennamen auf die Worte pinxit . . . in eadem tabula, wonach kein Mythus gefunden werden kann, welcher diese Vereinigung begründete, als eben unserer. Allenfalls könnte man auch an die zweite Scene unseres Mythus denken, anstatt an die dritte, aber gewiss mit geringerer Wahrscheinlichkeit. —

Zwei andere Stellen des Plinius, Hist. nat. XXV. 5. 49. und XXXIV. 15. 152 lassen uns, ohne dass sie eine Anführung bestimmter Monumente enthalten, Telephos Heilung als mehrfach wiederholten Gegenstand erkennen. Plinius sagt an der ersteren Stelle: Alii primum aeruginem invenisse (Achillem dicunt) utilissimam emplastris, ideoque pingitur a cuspide decutiens eam gladio in vulnus Telephi, und an der zweiten: est et rubigo ipsa in remediis, et sic Telephum proditur sanasse Achilles, sive ferrea cuspide fecit; ita certe pingitur eam decutiens gladio. Jahn hat, Telephos S. 10, bereits nachgewiesen, dass hier pingere gewiss nicht allein von Malerei, sondern dass es ganz allgemein von bildlicher Darstellung zu verstehen sei, wonach auch der Bezug dieser beiden Stellen auf Parrhasios Bild wegfällt, und dieselben eine weit allgemeinere Bedeutung erhalten. Dies wird um so klarer, wenn wir beachten, dass es Plinius hier gar nicht auf eine mythische oder Kunstnotiz ankommt, sondern auf eine medicinische Notiz, die er aus bekannten Kunstdarstellungen belegt. — Ausser etruskischen Kunstwerken haben wir nur einen geschnittenen Stein unseres Gegenstandes anzuführen.

Nro. 2., Antike Paste in Berlin [28]) (Tafel XII.

28) Winckelmann Pierres de Stosch III. 3. 235. Bei Toelken Cl. IV. 255 unter dem Namen: Eurypylos von Patroklos verbunden. Wirklich ist nach dem mir vorliegenden Gypsabguss die ältere Benennung zweifelhaft.

Nro. 13.), abgebildet in Winckelmann's Monumenti inediti Nro. 122. Die Erhaltung der Paste ist sehr schlecht und es lässt sich unsere Scene nicht mit Sicherheit erkennen, indem es nicht klar ist, ob ein Verband angelegt wird, oder das Abschaben des Lanzenrostes gemeint ist. Der Verwundete sitzt, die Rechte auf die Lanze hoch aufgestützt, den linken Arm ebenfalls ganz erhoben, als wolle er hinterwärts, vielleicht im Schmerz der Wunde, einen Halt suchen. Ein Mann steht gebeugt vor ihm, und ist an seinem Schenkel beschäftigt. Hinter ihm ein bis auf die Chlamys nackter Mann, der ein Scepter zu halten scheint, hinter dem Sitzenden ein zweiter, ganz unbekleideter. Dass in diesen Männern nicht die beiden Asklepiaden, wie Winckelmann wollte, sondern sowohl nach der Analogie der oben angeführten Monumente und der Vergleichung unserer Nummer 1, als auch nach dem Mythus, Agamemnon und Odysseus zu erkennen seien, ist, unseren Mythus vorausgesetzt, wohl klar, obwohl beide in der Zeichnung nicht charakterisirt sind. —

Andere Gemmen, wie Inghirami Gal. om. 65, 122 stellen sicher eine ganz andere Heilung eines in den Schenkel verwundeten Helden durch Verband dar und hätten selbst nicht zweifelnd von Jahn hieher gezogen werden sollen (Tel. u. Troil. S. 8. Note 4.)

Ausserdem haben wir noch einige etruskische Kunstwerke, von denen zwei von ungewöhnlichem Werthe sind, anzuführen, welche Telephos Heilung darstellen,

Nro. 3, eine Aschenkiste im Museum von Volterra, nach einer Zeichnung im archäol. Apparat des berliner Museums von Jahn in der arch. Zeitung von 1849 Taf. 8. S. 81 ff. veröffentlicht. Telephos sitzt auf einem Sessel, jugendlich, in der Chlamys, mit dem Schwerdt umgürtet. Mit der Rechten hält er Achilleus Speer, um die heilsame Spitze auf seine Wunde im Schenkel zu lenken, während Achilleus, in voller Rüstung, den Speer nur am untersten Ende ruhig gefasst hält, ohne den Rost abzu-

schaben. Mit der Linken hat Telephos unwillkürlich, im Schmerz von der Wunde den Rand des Sessels gefasst, eine seltene Feinheit in etruskischen Arbeiten. Zwischen ihm und Achilleus steht eine etruskische Furie, hinter ihm Agamemnon, wie hinter Achilleus Klytaimnestra, welche, die Hand redend erhoben, ihre Vermittlerrolle noch fortzusetzen scheint. Als ein ziemlich gleichgiltiger Zusatz erscheint neben Telephos ein Krieger (nicht Odysseus), des Ausganges gespannt harrend, als ein sehr interessanter dagegen hinter Klytaimnestra der Pädagog [29]), der den geretteten Knaben Orestes hinwegführt. — Sodann

Nro. 4., der ausgezeichnete Spiegel [30]) (Tafel XIV. Nro. 1.) in Gerhard's Besitze, abgeb. in Gerhard's etr. Spiegeln II. 229. [31]) Telephos (*TEVE*[*ΦE*]) rückl. [32]) bärtig, im Himation, das den ganzen Körper bis auf den linken Schenkel frei lässt und mit einem Zipfel über die linke Schulter fällt, sitzt auf einem Gegenstand, der als Sessel oder Felsen nicht deutlich erkennbar ist, das verwundete rechte Bein, das er, von heftigen Schmerzen gefoltert, mit der Hand am Knie gefasst hält, auf einen Schemel aufgestützt. Achilleus, dessen Namen *AXVE* (rückl.) auf dem Rand eines aufgehängten Schildes geschrieben steht, eine schöne, halbbekleidete jugendliche Figur, steht vor Telephos, und schabt mit einem sichelförmigen Messer den Rost von seiner Lanze in die blutende Wunde des Feindes. Sorgfältige Theilnahme in Haltung und Gesichtszügen ausdrückend steht

29) Schwerlich Odysseus, wie Jahn zweifelnd vorschlug. — *30)* Der früher von Lanzi, Saggio II. p. 176 und Müller §. 415. 1 auf Telephos Heilung bezogene Spiegel bei Inghirami Mon. Etr. II. 39 und Gal. om. 50 stellt nach den Inschriften Philoktetes Heilung durch Machaon dar. Vgl. Jahn, Telephos S. 8 f. — *31)* Früher allein herausgegeben in der Monographie: Die Heilung des Telephos, Berlin 1843. Wiederholt bei Panofka: Die Heilgötter der Griechen II. 7. Vgl. auch: über d. Metallspiegel d. Etrusker S. 27. Nro. 157.a. (Schrr. d. Berl. Akad. 1836. S. 347.) — *32)* Die beiden letzten Buchstaben sind durch Rost weggefressen, das Φ aber noch in einer Spur erkennbar, siehe auch Jahn, arch. Aufss. S. 180. Note 43.

hinter Achilleus Agamemnon (*AXMEMPVN* rückl.) in einen Mantel gehüllt, der den Oberkörper fast ganz blos lässt, und auf sein Scepter gestützt. Der Spiegel gehört zu den vortrefflichsten Zeichnungen etruskischer Kunst und hat, wenn auch nicht die Eleganz und Weichheit des berühmten Semelespiegels, mit dem er verglichen worden, vielleicht vor diesem grössere Kraft voraus. — Von geringerer Bedeutung ist

Nro. 5., der von Gerhard, Metallspiegel der Etrusker a. a. O. erwähnte, bei Biancani, de pateris antiquorum cet., ed. Schiasi, Bonon. 1814 tab. 6. p. 33 f. herausgegebene Spiegel unseres Gegenstandes, den ich nur aus Anführungen kenne. —

IX. Lager in Aulis; Bretspieler; Opferung der Iphigeneia.

Nach Telephos, des neu gewonnenen Führers gen Ilion, Heilung kommt das Heer der Griechen zum anderen Male in Aulis zusammen, wird aber durch widrige Winde, die Artemis, durch Agamemnon's Ueberhebung beleidigt, sendet, daselbst lange in unfreiwilliger Musse zurückgehalten, bis Agamemnon sich demüthigt, und als Sühne für die erzürnte Gottheit dieser seine Tochter Iphigeneia opfert. In die Zeit dieser Ruhe in Aulis fällt Palamedes Erfindung des Bretspiels und der Würfel [1]), mit denen sich die Helden die Zeit vertreiben. In Euripides Iphigeneia a. a. O. spielen Palamedes selbst und Protesilaos Würfel, und in der älteren Bearbeitung seines Telephos hatte derselbe Dichter würfelspielende Helden dargestellt, später aber weggelassen [2]).

1) *Πεσσοὺς κύβους τε* Soph. fragm. 380 (M), Eurip. Iph. Aul. 194, Myth. Vatic. II. 200, Eustath. ad Il. II. 308., Paus. X. 31. 1, Plin. H. N. VII. 57. Vgl. Jahn, Palamedes p. 27. — 2) Vgl. Jahn, Telephos S. 24 f., Welcker, Alte Denkmäler III. S. 4, und siehe Schol. Arist. Ran. 1400 nebst Eustath. p. 1084. 2 und Zenobia II. 85.

Diese Beschäftigungen der müssigen Helden mit dem Spiel sind schwerlich eine Erfindung der Tragödie, sie sind zu bezeichnend für den gesammten Zustand des Heeres in seiner Ruhe, als dass man nicht von vorn herein geneigt sein müsste, ihre Darstellung für die Hauptthelden dem Epos zuzusprechen [3]). Die Vermuthung findet eine Bestätigung dadurch, dass eine nicht unbedeutende Reihe von alterthümlichen Vasengemälden die Heldenwürfler und Bretspieler enthält. Es sind dies Vasengemälde, welche einerseits so wenige künstlerisch bedeutende Momente enthalten, und der Sache nach enthalten können, dass man sie kaum aus einem anderen Grunde entstanden denken kann, als weil eine interessante Poësie vorhanden war, an welche man gern auf jede Weise erinnert war [4]), welche andererseits aber zu einfach, naïv und zu alt scheinen, als dass man ihre Quelle in einer Nebenscene einer Tragödie, namentlich einer euripideïschen Tragödie suchen dürfte. Ueberhaupt legen Vasengemälde des Schlages, wie die gleich anzuführenden, und die in häufigen, einförmigen Wiederholungen, wie die massenhaften alten Parisurteile, vorhanden sind, die Annahme epischer Quellen sehr nahe. — Diesen Vasenbildern voran ist aber als

Nro. 1., ein etruskischer C a r n e o l s c a r a b ä u s (Taf. XII. Nro. 12) zu nennen, der, früher im Besitze des Hrn.

Euripides soll mit seinen würfelnden Helden verspottet worden sein, und die Scene deshalb weggelassen haben, aus welcher der in Aristophanes Fröschen 1400 erhaltene Vers:

βέβληκ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέτταρα

von den Grammatikern später in Euripides nicht mehr gefunden wurde. Auch in Aischylos Myromidonen würfelte der vom Kampfe zurückgezogene Achilleus. — 3) In das Epos verlegt die Sache auch W e l c k e r, Ep. Cycl. II. S. 101. Dass Proklos, namentlich bei der Nähe der hochbedeutenden Opferung der Iphigeneia, solche Umstände übergeht, ist sehr natürlich. — 4) In Bezug auf das Parisurteil sagt W e l c k e r in ähnlichem Sinne: Jugement de Paris p. 2: cette composition n'eut assurément pas autrefois si souvent exercé le talent des sculpteurs, des ciseleurs et des peintres, s'il ne s'y était rattaché des souvenirs d'une poësie, qui avait aggrandi l'évènement et avait su le rendre interessant.

Dubois in Paris, jetzt von unbekanntem Aufbewahrungsort, in der Revue archéologique von 1847. I. pl. 68, 3. abgebildet, und das. S. 294 von A. v. Montigny besprochen ist, indem dieser interessante Stein uns den Erfinder des Würfel- und Bretspiels, Palamedes selbst mit seiner Erfindung beschäftigt zeigt. Der Held, welchem der etruskische Name Talmethi (rückl.) beigeschrieben ist [5]), steht eifrig vorgebeugt und auf seine Lanze gestützt vor einem Felsblock [6]), auf dem vier oder fünf Würfelsteine liegen; mit der rechten Hand, deren Finger getrennt erscheinen, ist er im Begriff die Steine zu rücken, als wolle er seine Combination durch die Praxis prüfen. Der Ausdruck ist naiv deutlich, der Schnitt sehr gut archaisch.

In Bezug auf die Vasenbilder, welche Bret- und Würfelspieler darstellen, sind wesentlich zwei Classen ganz verschiedener Bedeutung nach Welcker's erschöpfender Ausführung in den alten Denkmälern III. S. 1 ff. zu trennen, nämlich die, welche die Spieler entweder allein oder mit Umgebung auf einem Felsen oder Tisch würfelnd und schiebend zeigen, und diejenigen, in welchen hinter diesem Tische oder Felsen eine Gottheit (Athene) oder auch ein Baum erscheint. Nur erstere gehen uns an, letztere beziehen sich auf Würfel- und Loosorakel zu den Füssen der befragten Gottheit, oder ihres Bildes, oder an ihrem heiligen Baum (Welcker S. 18), und haben mit unserer heroischen Scene Nichts zu thun. Unter den hier in Betracht kommenden archaischen Vasenbildern (mit schw. Fig.) werden wir als das Wichtigste voranstellen dürfen.

Nro. 2., die Amphora des Exekias (*EXΣEKIAΣ EΓOIEΣEN*) (Tafel XIV. Nro. 4.), abgeb. in den Monu-

5) Als Palamedes bereits lange anerkannt, vgl. Montigny a. a. O. — 6) Polemon der Perieget führte in seiner Beschreibung von Ilion (*Περιήγησις Ἰλίου*) den Stein an, auf welchem Palamedes die Griechen Würfel zu spielen gelehrt hatte, s. Preller, Polemonis Periegetae fragmm. p. 64 fragm. 32.

menten des Instituts II. 27. [7]) In höchst sorgfältiger Malerei zeigt uns dies Gefäss Achilleus (*AXIꟾEOΣ*) und Aias (*AIANTOΣ*) auf niedrigen, behauenen Steinen sitzend und eifrig vorübergebeugt auf einem niedrigen, viereckigen Steine bretspielend der Bewegung der Figuren nach, würfelnd nach den beigeschriebenen Worten *TEΣAPA* und *TPIA*, *τέσσαρα* und *τρία*, die offenbar nur auf die Würfelaugen gehen können; auch ist nicht, wie in anderen Bildern, die Reihe der abwechselnd schwarzen und weissen Steine sichtbar. Die Helden sind im vollen Waffenschmucke, das Lagerleben zu bezeichnen, nur die Schilde haben beide und Aias dazu den Helm hinter sich gesetzt. Der Revers zeigt den Auszug der Dioskuren. — Dies ist die in allen wesentlichen Theilen wiederkehrende, höchst einfache Composition, deren Wiederholungen deshalb ganz kurz aufzuzählen erlaubt sein wird [8]). Am nächsten steht

Nro. 3., eine candelorische Amphora jetzt in München, indem auch auf ihrem Hauptbild den Helden die Namen *AXIꟾEVΣ* und *AIAΣ* beigeschrieben sind [9]). — Rv. Herakles im Amazonenkampf. — Ohne Namensbeischriften, und daher uns freistellend die Namen Achilleus und Aias nach den betrachteten Nummern, oder Protesilaos und Palamedes aus der euripideïschen Stelle zu wählen, schliessen sich noch folgende Gefässe an.

Nro. 4., eine zweite candelorische Amphora daselbst, abgebildet in den Monumenten des Instituts I. 26, vergl. Bull. 1829. p. 77, wo das angebliche Bewegen der Bretsteine mit den Lanzen auf Irrthum beruht; der abwechselnd schwarzen und weissen Steine sind zehn. — Rv. Herakles und Antaios.

7) Auch Mus. Greg. I. 53 und in Gerhard's etrusk. und campan. Vasenbb. Hilfstafel E. Nro. 23. — 8) Vgl. Welcker, Alte Denkm. III. S. 20 ff. — 9) Interessant ist es, dass dieselben Namensbeischriften auch einmal bei einer der Darstellungen mit dem Bilde der Athene vorkommen, an einer kleinen Amphora bei D. Braun in Rom, vgl. Welcker, Alte Denkm. a. a. O. S. 13. Nro. 17.

Nro. 5., eine vierte dergleichen ebendaselbst. Rv. Kampf um Patroklos Leiche.

Nro. 6., vormals Durand'sche (Catal. Durand. 399) jetzt im Besitze des Grafen Pourtalès-Gorgier (Ant. du cab. Pourt.-Gorg. Nro. 209) befindliche. Rv. Dionysos zwischen Hermes und Kora.

Nro. 7., ebenfalls vormals Durand'sche (Cat. 401), jetzt im brit. Museum (Nro. 654) befindliche Oinochoë.

Nro. 8., Amphora ebendaselbst Nro. 608 mit der bemerkenswerthen Eigenthümlichkeit, dass unser Aversbild schwarz nebst weiss und violett auf rothem Grund, das Reversbild, Herakles im Löwenkampfe roth auf schwarzem Grunde ist. Fundort nicht angegeben.

Nro. 9., Amphora in R. Rochette's Besitz, erwähnt in dessen Antiquités chrétiennes 3. Mém. p. 108. Note 1. Ein Vogel fliegt über dem Quaderstein in der Mitte.

Nro 10 und 11. Zwei im Rapp. volc. Note 189. a angeführte Hydrien, Caninoschen Besitzes.

Nro. 12. Amphora im Besitz des Hrn. Rodgers in London, der Gegenstand ist auf beiden Seiten, auf der einen mit unleserlicher Schrift wiederholt.

Nro. 13. Lekythos aus Aigina, statt der Waffen hinter den Helden nur ornamentale Palmetten, Bull. 1841. p. 97.

Nro. 14. Amphora der Panckoucke'schen Sammlung (Dubois Cat. de la Coll. P. Nro. 92.), Rv. ein Krieger, ein Weib, ein Ephebe und ein Greis.

Nro. 15. Amphora von Nola, nach dem Bull. v. 1832. p. 70 im Museum zu Neapel, vgl. Hyperb. röm. Studien S. 165, und Panofka im Tübinger Kunstblatt v. 1829, S. 160.

Alle diese Gefässe zeigen die Darstellung auf die beiden Helden beschränkt, dagegen finden wir in folgenden beiden, die ich nicht anstehe, ebenfalls hieher zu rechnen, hinter jedem Helden eine Frau zugesetzt, die mit lebhafter

Geberde ihre Theilnahme an dem Wurf oder Zug des Mannes kundgiebt. Wer sich daran erinnert, wie in der Ilias die Helden in ihren Zelten im Umgang mit ihren kriegsgefangenen Schönen leben, wird nicht zweifelhaft sein, in diesen Frauen fortgesetzte Charakterismen des Lagerlebens zu erkennen [10]). Die Gefässe sind:

Nro. 16., Amphora in Gerhard's Besitze, abgeb. in dessen etr. und camp. Vasenbb. Taf. E. Nro. 21—22. Die Helden knien, die Weiber hinter ihnen nehmen sehr lebhaft Antheil, das neuerfundene Spiel mit seinen launenhaften Wechselfällen ist sehr interessant, sehr bedeutsam, jeder Zug und Wurf der Helden, in dem sich sein Verstand oder sein Glück, bekundet ein natürlicher Gegenstand der Bewunderung. Ranken im Felde, Rv. Bakchisch. — Aehnlich

Nro. 17., Amphora im Musée Thorwaldsen Nro. 12. Von beiden Seiten nähert sich lebhaft eine Frau. Rv. Kora in den Olymp geführt. — In noch grösserer Umgebung sehen wir das Würfelspiel in

Nro. 18., den übereinstimmenden Aussenbildern einer Kylix, von denen Caylus, Receuil II. 21 eine schattenhafte Zeichnung gegeben hat. Hinter jedem der Würfler zuerst sein θεράπων behelmt und beschildet, dann ein sitzendes Weib. — Auch in

Nro. 19., einer volcenter Kylix, im Mus. Gregoriano II. 68. 2.a. [11]) sehen wir die Würfler in grösserer Umgebung und mit einer interessanten Veränderung in den Hauptpersonen der auf beiden Seiten wiederholten Darstellung. Einerseits nämlich geben sich die von einem Krieger, einem Bärtigen im Mantel und einem Epheben umstandenen Helden

10) Mit der Welcker'schen Annahme, alte Denkm. III. S. 20. Note f. „dem alten Bild homerischer Helden sei ein Zug aus den Sitten seiner Zeit, worin viele Männer ihr Vermögen verwürfelten, vom Maler mit freier Laune beigemischt", kann ich mich nicht befreunden, sie scheint mir auch gar nicht nöthig. — *11)* Vgl. Abeken im Intelligenzbl. der Hall. Lit. Ztg. 1838. S. 286.

die Hand, andererseits ist der Wurf erfolgt. In dem Bilde der ersteren Seite mag ich lieber einen Vertrag vor dem Spiel (mit dem Erklärer des Mus. Greg.) als eine Versöhnung nach demselben (mit Abeken) erkennen. —

In Vasenbildern mit rothen Figuren ist der Gegenstand bisher nur zweimal bekannt geworden, nämlich

Nro. 20., am Halse einer Kalpis vormals dem Hrn. Campanari gehörig, notirt bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. III. S. 97. Note 79. b und

Nro. 21., als Theil des unten zu besprechenden Troïlosbildes, einer Durand'schen Kylix Nro. 3857, abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 186. [12])

Opferung der Iphigeneia [1]).

Die poëtisch-mythische Erzählung von der Opferung der Iphigeneia ist uns zu geläufig, als dass ich sie hier wiederholen müsste. Diese Opferung gehört nicht grade zu den sehr häufigen Vorwürfen der alten Kunst, jedoch hat sie ausgezeichnet schöne Darstellungen hervorgerufen, unter denen sowohl verschiedene Scenen als auch verschiedene Auffassungen bestimmt unterschieden werden können. Letztere sind weitaus das Wichtigere, und so wollen wir, auch hier die kunsthistorische Folge einhaltend, mit einem sehr berühmten, literarisch überlieferten Kunstwerke,

Nro. 1., dem Gemälde des Timanthes beginnen. Timanthes von Sikyon [2]) oder von Kythnos [3]) war Zeitgenoss des Zeuxis und Parrhasios [4]), also mit seiner Blüthe der 96. Olympiade angehörig [5]). Seine Gemälde der Opferung der Iphigeneia war im Alterthum wegen seiner feinen und tiefen Charakteristik auf's Höchste bewundert, wovon uns folgende

12) Vgl. Welcker Ztschr. für A. W. 1850. S. 42. Nro. 27. — *1)* Vgl. Otto Jahn, arch. Beitr. S. 378 ff. — *2)* Eustath. ad Il. XXIV. 163. — *3)* Quintil. II. 13. — *4)* Plin. XXXV. 9. 36. — *5)* Sillig C. A. s. v. Timanthes.

Stellen mit einander verglichen Zeugniss geben: Cicero, Orator 22, Quintil. II. 13, Plin. XXXV. 10. 36, Valer. Max. VIII. 11, Eustath. a. a. O. [6]). Aus diesen Stellen geht freilich weder der Moment der Handlung noch auch die Composition in ihrem ganzen Zusammenhang hervor, für die Auffassung aber und für einen in mehren erhaltenen Kunstwerken bewahrten Zug sind dieselben so wichtig, dass ich die bedeutendsten derselben hersetzen muss. Cicero sagt: pictor ille vidit, quum immolanda Iphigenia tristis Calchas esset, moestior Ulysses, moereret Menelaus, obvolvendum esse caput Agamemnonis, quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari [7]). Quintilian spricht schärfer so: in oratione operienda sunt quaedam, sive ostendi non debent, sive exprimi pro dignitate non possunt. Ita fecit Timanthes ut opinor Cythnius, in ea tabula, qua Coloten Teium vicit. Nam quum in Iphigeniae immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiorem Ulyssem, addidisset Menelao quem summum poterat ars efficere moerorem, consumptis affectibus non reperiens, quo digno modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput, et suo cuique animo dedit aestimandum. Endlich Plinius: Timanthi plurimum adfuit ingenii. Eius enim est Iphigenia, oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aram peritura, quum maestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere. Für die Composition ergiebt sich aus diesen Aussprüchen zunächst, dass ausser Kalchas, der das Opfer vollziehen sollte, Odysseus Menelaos und Agamemnon anwesend waren, ob nicht ausserdem Nebenfiguren, Opferdiener, ist kaum zu sagen, gewiss aber nicht Achilleus; sodann aus Plinius Worten, dass Iphigeneia am Altar stand, woraus wir im Zusammenhang mit den ganzen Schilderungen entnehmen

6) Eine sinnige und gute Zusammenstellung und Würdigung dieser Urteile von Lange s. in Jahn's Jahrbb. d. Phil. und Paed. 1828. Bd. 8. S. 316 ff. — 7) Aehnlich Valer. Max. a. a. O.

können, dass der entscheidende Augenblick dargestellt war; endlich, dass Agamemnon mit verhülltem Haupt offenbar zur Seite stand. Was aber die Schriftsteller, selbst nicht mit richtiger Einsicht oder nicht mit der nöthigen Schärfe des Ausdrucks über die Steigerung in der Darstellung des Schmerzes bei den verschiedenen Personen gesagt haben, ist in neuerer Zeit auf's Verschiedenste missverstanden worden [8]). Selbst Lessing [9]) fasste die Sache nicht ganz richtig, indem er, ausgehend von der Idee, dass die bildende Kunst die allzu heftigen Affecte herabsetze auf ein mittleres Mass innerhalb der Grenzen der Schönheit, glaubte, Timanthes habe „die Grenzen gekannt, welche die Grazien seiner Kunst setzen," und den Schmerz des Vaters, als ausserhalb jener Grenzen liegend, verhüllt. — Die richtige Ansicht stellte Lange S. 320 auf, nämlich, dass Timanthes durch Verhüllung von Agamemnon's Gesicht in der Phantasie jedes Betrachters unendlich viel mehr erreichte, als er durch eine offene Darstellung jemals hätte erreichen können, wobei jedoch weder übersehen werden darf, dass Verhüllung und Schweigen ein namentlich im Alterthum natürlicher und oft gebrauchter Ausdruck des tiefsten Schmerzes ist [10]), noch dass grade für Agamemnon in dieser Scene Euripides dem Maler vorangegangen war in der Iphigenia in Aulis Vs. 1546 ff. —

Das Motiv dieses verhüllten Agamemnon geben mehre erhaltene Kunstwerke wieder, deren Betrachtung wir jedoch die eines der vorzüglichsten Vasenbilder voransenden, des einzigen bisher bekannten dieses Gegenstandes.

8) Vgl. Voltaire, Caylus Falconet und Köhler bei Lange a. a. O. S. 317. — 9) Laokoon S. 18. — 10) Vgl. Il. XXIV. 24 u. 162, und ausser Eurip. Suppl. 110, 287, Herc. fur. 1214, Hippol. 130, Soph. El. 1468, Ai. 1082. besonders die Nachricht über Aischylos Erfindung, der sowohl den um Patroklos trauernden Achilleus als auch Niobe nach ihrem entsetzlichen Unglück in hartnäckigem Schweigen verhüllt auf der Bühne sitzen liess, während der Chor „losstürmte Lied auf Lieder". Arist. Ran 942. Siehe noch Lange a. a. O. S. 318.

Nro. 2. Grosse Amphora mit Maskenhenkeln (Taf. XIV. Nro. 9.), abgeb. in R. Rochettes M. I. pl. 26. b. [11]). Es ist der Moment der Opferung selbst gewählt; Kalchas steht hinter dem Altar, das Opfermesser zum Streich gegen Iphigeneia erhoben. Die königliche Jungfrau aber tritt allein, nicht gehalten, nicht geführt, nicht unterstützt, mit festem Schritte und leise gesenktem Haupte dem Priester entgegen, Adel und Grazie in jeder Bewegung, eine des grössten Meisters würdige Figur. Wie grossartig und tief diese gottergebene Ruhe aufgefasst und empfunden ist, wie klar hier mächtig waltende, sittliche Ideen ausgesprochen sind, das zeigt am besten eine Vergleichung mit mehren der folgenden Monumente, in deren keinem Iphigeneia so erhaben dasteht, wie in diesem, wenngleich sie dieses in Rührung und Erschütterung des Beschauers übertreffen mögen. Je mächtiger aber diese Iphigeneia auf unser Gemüth wirkt, um so wohlthuender ist es, dass der Maler auf eine überaus geistreiche Weise die Lösung des Knotens durch das Walten der Gottheit, die Rettung der Jungfrau, ihre Vertretung durch das von Artemis gesandte Opferthier ausgedrückt hat. Fast ganz von Iphigeneia's Körper gedeckt, aus ihrer Figur sich gleichsam entwickelnd, springt die Hirschkuh dem Streiche des Opfermessers entgegen, der, das sieht man deutlich, nur den Kopf des Thieres, nicht das Haupt der Jungfrau treffen wird [12]). — An der entgegengesetzten Seite des Altars steht ein ministrirender Jüngling mit Schüssel und Giesskanne und etwas weiter zurück eine Frau. In oberer Reihe sehen wir Artemis, die waltende und rettende Gottheit, mit Bogen und Jagd-

11) Vgl. S. 127 ff. Auch abgeb. in Inghirami's Vasi fittili 251, vgl. de Witte cat. Durand. 381, cat. Beugnot 49, Dubois cat. Pourtalès 208, Creuzer, Zur Archäologie I. 165 f., Jahn a. a. O. S. 387. — *12)* Nichts wunderlicher, als dass Panofka (Ann. II. p. 131) diese Gruppe tadelt; man sieht wie die Gewöhnung an Spitzfindigkeiten den Geist für die Empfindung des einfach Sinnvollen abstumpft und völlig unfähig macht.

speer und neben ihr ihren Bruder Apollon mit dem Lorbeerzweig. —

Nächst dieser Vase verdient als

Nro. 3., den ersten Platz der Altar des Kleomenes (*ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ*)[13] in der Gallerie zu Florenz[14]), (Taf. XIV. Nro. 7.), abgeb. bei R. Rochette, M. I. 26. 1.[15]) Der Moment der Darstellung ist ein früherer, nicht die Opferung selbst, sondern die Weihung zu derselben durch Abschneiden einer Locke nach der bekannten Sitte, dem Opferthier das Stirnhaar abzuschneiden, und dies in die Flamme des Altars zu werfen[16]). Iphigeneia steht im langen Chiton und Schleier mit schmerzlicher aber ruhiger Fassung, mit bezeichnendem Gest die rechte Hand von der linken unterstützt an's Kinn gehoben[17]), von einem jungen Manne zart von hinten unterstützt, vor dem Priester, der, im aufgeschürzten Gewande mit seinem Schwerdt der Jungfrau eine der langen Locken an der Stirn abschneidet. Mit Recht preist Jahn a. a. O. S. 383 die Gruppe dieser drei Personen, namentlich aber auch die zarte Intention des Künstlers, die in diesem ohne Weichheit innig theilnehmenden Jüngling dem ernsten Priester gegenüber liegt, als eine der schönsten und reinsten Offenbarungen des Geistes griechischer Kunst, aber mit Unrecht glaube ich giebt er Panofka (a. a. O. S. 25) zu, dass dieser Jüngling Achilleus genannt werden

13) Der Altar ist unter diesem Namen zu bekannt, um ihm denselben zu nehmen, die Inschrift ist freilich ein späterer Zusatz, s. Jahn a. a. O. S. 380. Die hie und da stehenden, verschieden gelesenen, sowie die mehrfach wiederkehrenden Buchstaben *ΛΛ ΟΣ* sind bedeutungsloses Gekritzel. — *14)* Nach einer unrichtigen Erklärung von Lanzi (real gall. di Fir. p. 166 f. auf Alkestis) richtig erklärt von Uhden in den Schrr. der Berl. Akad. v. 1812. S. 74 ff. — *15)* Zuerst bei Uhden a. a. O. — Vgl. noch: Rochette a. a. O. p. 129 ff., Welcker, Trilogie S. 412 f., Akad. Kunstmus. Nro. 314 b. Feuerbach, Vatican. Apollon. S. 374, Panofka, Bilder antiken Lebens 13, 1. Jahn a. a. O. 379 ff. — *16)* *Κατάρχεσθαι*, nachgewiesen bei Jahn a. a. O. S. 381. — *17)* Jahn a. a. O. S. 380.

könne. Achilleus müsste denn doch noch ganz anders charakterisirt sein; dass der Held bei Euripides die Opferung der Iphigeneia, die man unter dem Vorwand einer Verlobung mit ihm herbeilockte, geschehen lässt, streift schon an die Grenze dessen, was wir als möglich zugeben können; dass er sie selbst und zwar so zum Altar führe, liegt weit jenseit dieser Grenze. Und grade darin, dass in einem einfachen Repräsentanten des Heeres und Volkes, für den ich, natürlich ohne an das als sinnlos erkannte *ΛΑΟΣ* zu denken, den Jüngling halten muss, sich diese zarte und innige Theilnahme am furchtbaren Schicksal der Jungfrau offenbart, liegt unendlich viel mehr sinniger Ausdruck der Rührung, des eigentlich Tragischen, als wenn diese Person ein bestimmter und namhaft zu machender der näher interessirten Hauptthelden wäre. Hinter Kalchas ein ministrirender junger Opferdiener der eine Fruchtschale erhoben hat, andererseits neben der berühmten Platane von Aulis [18]), abgewendet, nach Timanthes Erfindung tief in das über den Kopf gezogene Gewand gehüllt, Agamemnon. —

Dieselbe Scene drückt etwas anders, weniger schön in Erfindung und Ausführung

Nro. 4., ein 1835 zu Pompeii aufgefundenes Gemälde, abgebildet bei Zahn II. 61. aus. [19]) Auch hier die Weihung durch Abschneiden des Haares. Iphigeneia und Kalchas sind den Figuren des Reliefs sehr ähnlich, bei der Jungfrau sehen wir dieselbe bezeichnende Stellung der an den Mund oder das Kinn erhobenen Hand, nur dass dies hier die linke ist, während sie mit der rechten auf den Boden deutet. Sie steht hier wie in der schönen Vase ganz frei und allein vor dem Priester, der hier wie in dem Relief mit ernster Würde, aber ohne Zeichen herziger Theilnahme sein trauriges Amt vollzieht. — Hinter Iphigeneia, den Rücken ihr zugewandt, sitzt auf einem Sessel ein unbärtiger

18) Il. II. 307. — 19) Jahn a. a. O. S. 378. Vgl. arch. Intell.-Blatt 1835. S. 34. —

Mann, der die Lanze hält und das Haupt in die mit dem Ellenbogen auf das Bein aufgestützte Hand lehnt. Ueber das Haupt hat er von hinten den Mantel gezogen. Die Analogie der übrigen Denkmäler lässt uns hier nur Agamemnon erkennen, obgleich seine Unbärtigkeit auffällt, und ein Eros, der auf dem flachen Dache des hinter dieser Person dargestellten Zeltes in eiligem Lauf und winkend dargestellt ist, kaum eine genügende Erklärung zulässt, welche schon näher liegen würde, wenn man bei der sitzenden Person an Achilleus denken dürfte. Dafür aber mag ich mich nicht entscheiden, und so bleibt uns nur übrig, an eine einigermassen gedankenlose Bearbeitung durch römische Hand zu denken. —

Einen ganz anderen Moment stellt in ebenfalls ganz verschiedener Weise:

Nro. 5., ein zweites pompeianisches Gemälde (Taf. XIV. Nro. 10.) dar, abgeb. im Museo Borbonico IV. 3. [20]) Es ist der Augenblick, wo die Opferung vollzogen werden soll, der Iphigeneia nicht wie in der schönen Vase Nro. 1. mit erhabener Ergebung entgegengeht, sondern zu der sie in vollster Verzweiflung und mit entsetztem Hilferuf zu der Gottheit von zwei Opferdienern, einem älteren und einem jüngeren getragen wird. Die gewaltsam pathetische Situation ist meisterhaft ausgedrückt, nicht allein in der Gestalt der Jungfrau selbst, sondern auch in der Weise, wie die Männer sie mit Mühe tragen. Diese Auffassung ist erschütternd und würde peinlich sein, wenn der Künstler es nicht verstanden hätte, die freundlichere Wendung der Katastrophe, die Rettung und Versöhnung fein anzudeuten. Fein sage ich, und zwar deshalb, weil nicht allein die rettende

20) Auch bei Rochette, maison du poëte tragique 14 und M. I. 27. vgl. S. 133 ff., Zahn, neuentd. Wandgemälde 19, Gell Pompeiana II. 46, Müller, Denkmäler I. 44. 206., Panofka Bilder ant. Lebens 13. 2. Vgl. Gerhard im Kunstblatt v. 1836 Nro. 9., Förster im Berliner Kunstblatt 1828. S. 20 f., Feuerbach, Vatican. Apollon S. 344 f., Jahn, Beiträge S. 385.

Gottheit, Artemis oben in den Wolken erscheint, einer Nymphe gebietend, das herbeigebrachte Thier an der Jungfrau Stelle zu schaffen, und jene zu entrücken, sondern weil diese göttliche Nähe und Rettung sich in dem Gemüthe der Menschen spiegelt. Besonders ist es Kalchas, welcher dies Element vertritt. Das Opfermesser gezückt, bereit den Dienern zu folgen, hält er den Schritt an, erhebt er die Hand sinnend zum Munde, und blickt in begeistertem Schauen, wie einer Offenbarung lauschend empor. Aber nicht der Priester allein empfindet die Ahnung der Götternähe, sein geistiges Schauen findet den nächsten Abglanz in dem jüngeren der beiden Träger, welcher, von Iphigeneia abgewandt, staunend auf des Priesters Gebahren blickt. Und auch darin, dass Iphigeneia nicht allein den Angstruf des Todesgrauens, sondern mit ihm ein Gebet zur Gottheit ausstösst, was die flehend ausgebreiteten Arme beweisen, ist der Zusammenhang der furchtbaren Gegenwart mit der nahenden Rettung gewahrt. Erstere aber, wie sie ihren Antheil an Iphigeneia's Haltung hat, äussert ihre Wirkung in den beiden noch übrigen Personen des Bildes, milder in dem älteren Träger, der mitleidig den weinenden Vater betrachtet, mit ganzer Kraft in diesem selbst, der, wiederum verhüllt jenseits des Altars und einer Säule steht, die ein archaisch-steifes Artemisbildchen trägt. „So sehen wir", um mit den schönen Worten Otto Jahn's a. a. O. S. 387 zu schliessen, „hier in einer anderen, aber kaum minder bedeutungsvollen Weise, als auf dem Gemälde des Timanthes, eine Abstufung in den Empfindungen der Theilnehmenden, welche die verschiedenen Elemente zur Einheit verschmilzt." —

Der äusseren Composition nach sind diesem Wandgemälde die ziemlich zahlreichen etruskischen Aschenkistenreliefs dieses Stoffes verwandt, freilich ohne zugleich den geistigen Gehalt des Gemäldes zu besitzen. Ehe wir dieselben kurz aufführen muss noch als

Nro. 6., eine Gemme erwähnt werden, welche Panofka

nach einer Mittheilung bei Jahn a. a. O. S. 388. N. 23 herausgeben wollte, ohne dies bisher gethan zu haben. Diese Gemme ist namentlich dadurch interessant, dass sie das schöne Motiv der Stellvertretung in der Vase wiedergiebt. Kalchas steht mit dem Messer dem Altar gegenüber, hinter welchem Iphigeneia und vor dieser der Oberkörper der an ihrer Statt zu opfernden Hindin sich zeigt. —

Von den etruskischen Aschenkistenreliefs [21]) hebe ich nur einige Beispiele hervor, da die meisten Exemplare, einander ganz ähnlich, in der Hauptgruppe Iphigeneia, die flehend die Arme ausbreitet, von zwei Kriegern über den Altar gehalten zeigen. Andererseits steht hinter dem Altar ein Mann, Kalchas, im Mantel, zuweilen im Harnisch, der die Spende auf Iphigeneia's Haupt ausgiesst. Auf den meisten Exemplaren findet sich ferner Artemis im hochgeschürzten Chiton, die in beiden Armen die stellvertretende Hindin herbeiträgt. Allerlei Nebenpersonen kommen bald in grösserer, bald in geringerer Zahl hinzu, ohne wesentliche, neue Elemente und etwas mehr als eine Erfüllung oder Ueberfüllung des Raumes zu bieten. Dies ist jedoch nicht der Fall in

Nro. 7., einem von Braun herausgegebenen Sarkophag [22]). Die in der gewohnten Art gearbeitete Mittelgruppe ist hier zunächst von zwei knieenden Personen symmetrisch umgeben, rechts von einer Frau, die, im langen Gewande, die Arme wie flehend erhebt, links von einem nackten Jüngling, der die linke Hand auf die Erde stemmt und die rechte erhebt [23]). Hinter diesem eine sehr verstüm-

21) Am häufigsten in der Gegend von Perugia gefunden, und besprochen von Lanzi, Saggio (neue Ausg. Fir. 1825) Bd. 3, Uhden in den Schrr. d. Berl. Akad. v. 1812 S. 32, u. v. 1816—17 S. 40 ff. Rochette M. I. S. 121 ff., Feuerbach Vatican. Apollon S. 375, Jahn a. a. O. S. 390 ff. — 22) Braun, il sagrifizio d'Ifigenia, Bassorilievo d'urna Etrusca spiegato, Perugia 1840. Ich habe diese Monographie nicht einsehen können. — 23) Aehnliche aber undeutliche Figuren finden sich, wie Braun bemerkt hat, auch in anderen Reliefs wieder, z. B. Gori M. E. II. 172. 1, Micali 19.

melte weibliche Figur (eine etr. Furie?) und dann ein Krieger der eine Schüssel mit der mola salsa hält. Neben dem Opfernden, der hier einen deutlichen Harnisch trägt, eine Figur mit Fackel (eine zweite Furie?) und ein gepanzerter Krieger. Im Hintergrund vier gleichgiltigere Personen. In den beiden Knienden erkennt Braun unter Jahn's Zustimmung Achilleus, den betrogenen Bräutigam und Klytaimnestra, die verrathene Mutter. Und gewiss lässt sich hiegegen Nichts einwenden, wenngleich ich diese Rolle des Achilleus doch nur als eine etruskische Vergröberung einer griechischen Tragödiensituation betrachten kann.

Sehr gut weist sodann Jahn [24]) als ältere Tradition nach, dass der Vater selbst der Priester, und dass dieser in dem gepanzerten Opferer zu erkennen sei, der hier wie in anderen Reliefen fungirt. — In dem Krieger hinter ihm erkennt Jahn Menelaos.

Als Repräsentant der gewöhnlichen Darstellungen möge Nro. 8., eine Aschenkiste im Vatican gelten, abgebildet im Museo Gregoriano I. 94. 5. Iphigeneia wird hier von den beiden Trägern auf den Altar geworfen, der Opfernde giesst ihr die Spende auf's Haupt. — Aehnlich die Aschenkiste in Inghirami's Museo Chiusino II. 144; während zwei andere, abgeb. in Rochette's M. I. 26. 2. und 26. A. 1. die Herbeischleppung der Jungfrau zeigen [25]). —

Von den namentlich poëtisch wichtigen Begebenheiten, wie der erste Streit zwischen Agamemnon und Achilleus bei

24) Aus Aesch. Ag. 224 f., Eurip. Iph. Taur. 8 u. 360, Hygin. fab. 98, von welchen Stellen mir die zweite aus der Tauri'schen Iphigeneia: *ἱρεὺς δ'ἦν ὁ γεννήσας πατὴρ* beweisend scheint, während die anderen auch eine allgemeinere Erklärung zulassen. Da dies bei Euripides erwähnt ward, begreift man, wie es auf etruskischen Monumenten sich wiederfindet. — 25) Andere Abbildungen sind notirt bei Jahn a. a. O. S. 390. Note 25.

dem Mahl auf Tenedos [1]), welche zwischen die Abfahrt von Aulis und die Landung in Troas fallen, hat sich in bildlichen Denkmälern Nichts erhalten. Nur Philoktetes Schicksal ist ein paar Mal in bildlichen Darstellungen nachweisbar, welche wir hier als

X. Philoktetes Verwundung

einschalten. Nach dem Epos wird Philoktetes in Tenedos von der Schlange gebissen, und erst auf der Weiterfahrt von den Griechen wegen des übeln Geruchs der nicht heilenden Wunde auf Lemnos zurückgelassen [2]); nach anderen Erzählungen des Mythus ist das Local des Schlangenbisses ein anderes [3]), und auch die Veranlassung wird verschieden erzählt [4]). Welche die im Epos genannte gewesen, ist nicht gewiss, am wahrscheinlichsten aber bleibt es, dass Philoktetes an dem Altar der Athene Chryse, den Jason gebaut, auf dem Herakles geopfert hatte, und den Philoktetes, als Argonaut Herakles Begleiter, den Griechen zeigen wollte, von der Schlange gebissen wurde. Den auch sonst in Kunstwerken [5]) nachweisbaren Altar der Chryse finden wir auf den uns hier interessirenden Kunstwerken wieder, von welchen am bedeutendsten die einzige bisher bekannte Vasendarstellung,

Nro. 1., auf einem schönen, aber leider grösstentheils fragmentirten Krater, abgeb. in Millingen's Peintures de vases de div. coll. pl. 50. [6]) ist. Hinter dem aus rohen Steinen aufgeschichteten Altar neben dem zwischen zwei Säu-

1) Welcker, Ep. Cycl. II. 103. — 2) Welcker a. a. O. S. 102 f. — 3) Die Insel Chryse Soph. Phil. 264 oder Nea (Neai) Schol. Soph. l. l., auch Lemnos selbst, Hyg. 102. — 4) Soph. Phil. 1327, Philostr. Imagg. 17, Eustath. ad. Il. p. 330, Tzetz. ad Lycophr. 911 vergl. mit Schol. Soph. Phil. 266 oder mit Dictys II. 14. — 5) In zwei Vasenbildern, Arch. Ztg. 1845. Tafel 35. Vgl. das. S. 161 ff. — 6) Auch in der arch. Ztg. a. a. O. Nro. 3. Revers Achilleus und Memnon.

len das archaische Bild der Göttin Chryse auf einer Stele steht, springt die Schlange hervor, und beisst den zurückweichenden Philoktetes in die Wade. Rechts neben diesem ist das Fragment des Beines von einem herbeieilenden Bewaffneten, in dem man Odysseus erkennen wollte [7], und der wahrscheinlicher Palamedes zu nennen sein wird [8]. Links finden wir die etwas bedeutenderen Reste eines langbekleideten, bärtigen, sceptertragenden und bekränzten Mannes, den man als Priester oder als Kalchas (?) aufgefasst hat, sowie eines zweiten, ebenfalls nicht gewaffneten Mannes, der schwer zu benennen sein dürfte. — Ausser dieser einen Vase haben wir nur noch ein paar Gemmenbilder des Gegenstandes zu erwähnen, von welchen

Nro. 2., eine Stosch'sche Karneolgemme in Berlin (Taf. XII. Nro. 14.), abgeb. in Winckelmanns Mon. ined. Nro. 118. [10]) ohne Schwierigkeit sich erklärt. Philoktetes mit dem Bogen in der Hand, nackt bis auf die über den Rücken hangende Chlamys beugt sich über den brennenden Altar, hinter dem die Schlange gegen sein Bein vorspringt. Philoktetes scheint nach der Schlange zu greifen, was allerdings nicht literarisch überliefert, aber eine sehr natürliche Handlung ist. — Ganz dieselbe Darstellung, jedoch mit Auslassung der Schlange zeigt

Nro. 3., eine von mir in den Jahrbüchern des Vereines von Alterthumsfreunden im Rheinland XV. Taf. I. Nro. 7. S. 124 edirte Gemme der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn. Eine interessante Variante bietet

Nro. 4., eine Goethe'sche Onyxgemme. Sie zeigt Philoktetes, der mit Mantel und Schwerdt steht, und mit beiden Händen die Schlange fasst, welche seinen linken Fuss zweimal umschlungen hat. Vgl. Goethe's Kunstsammlungen u. s. w. II. S. 6. Nro. 29.

7) Bei Dictys a. a. O. tödtet Odysseus die Schlange. — 8) Vgl. unten zu Nro. 5. — 9) Winckelmann P. d. St. III. 299, Toelken II. 147. — 10) Wieder in der Revue archéol. 1837. 1. pl. 68. 2.

Ungleich bedeutender ist aber

Nro. 5., ein etruskischer Karneolscarabäus (Tafel XII. Nro. 15.), neuerdings abgebildet in der Revue archéologique 1847. IV. 1. pl. 68. 1. und in der arch. Ztg. 1849. Taf. VI. 2. [11]) Der rohe, ländliche Altar erscheint in der Mitte, unter ihm kriecht die Schlange, zu der Philoktetes, sie wegzuschleudern, sich niederbeugt. Hieran sucht ihn aber sein bei Dictys II. 14 genannter [12]), hier mit seinem etruskischen Namen (*TAꞱ MEΘI* rückl.) bezeichneter Gefährte Palamedes zu verhindern, indem er ihn am rechten Arm ergreift. Philoktetes hält seinen berühmten herakleïschen Bogen.

Nach Zurücklassung des Philoktetes auf Lemnos, wo wir ihn später an seiner Wunde leidend, und von den Griechen aufgesucht wiederfinden werden, fuhr die Flotte nach Troas, und die Griechen landeten an der Küste. Die Troer unter Hektors Führung begegnen ihnen, und Hektor tödtet in dieser Landungsschlacht Protesilaos, Achilleus aber Poseidons Sohn, Kyknos, worauf die Troer weichen, und die Griechen sich in einem vorläufig befestigten Schiffslager an der Küste niederlassen [1]).

Aus dieser Begebenheit ist nur ein Zug, oder richtiger, nur die fortgebildete Erzählung eines Theiles bildlich nachweisbar [2]). Es ist dies der namentlich von der Tragödie ausgebildete Mythus von Protesilaos und seiner Gattin Laodameia [3]). Von den Kunstwerken, welche

11) Vgl. Rev. arch. a. a. O. S. 294 u. arch. Ztg. a. a. O. S. 51 ff. — *12)* Vgl. Dederich zu Dict. p. 409 f. — *1)* Vgl. Welcker, Ep. Cycl. II. 103, 125, 145. — *2)* Eine archaische Hydria aus der Sammlung Durand (Nro. 868) im britischen Museum Nro. 444, die eine gewaltsame Landung und die Abwehr derselben durch Bewaffnete zeigt, mag die Landung in Troas bedeuten sollen, aber dies ist nicht zu beweisen. — *3)* Im Epos Polydora, Meleagros Tochter. Welcker a. a. O.

XI. Protesilaos und Laodameia

darstellen, ist ein Sarkophagrelief im Museo Pio-Clementino vielfach besprochen und sehr bekannt, ein zweites, erst in neuerer Zeit mit der richtigen Erklärung bekannt gemachtes und erklärtes verdient aber jenem vorangenannt zu werden. Zur Erläuterung beider Reliefe erinnere ich an folgende Züge des Mythus. Protesilaos, Fürst von Phylake in Thessalien, liess, gen Ilion fahrend, sein jungvermähltes Weib Laodameia allein zurück, welche in ihrer Einsamkeit nach Ovid. Heroid. XIII. 49, 87, 93 von finsteren Ahnungen über den Tod ihres Gatten gequält wurde. Und wirklich fiel Protesilaos als der erste, der troischen Boden betrat, entweder durch Hektor [4]) oder Achates [5]) oder Aineias [6]). Als Laodameia des Gatten Tod erfahren hatte, bat sie die Götter um eine Unterhaltung von wenigen Stunden mit dem Verstorbenen, welche Bitte gewährt ward. Hermes führte Protesilaos auf die Oberwelt zurück, der aber nach kurzem Wiedersehen der treuen Frau zum zweiten Male zum Hades gehn musste [7]). Da folgte ihm Laodameia freiwillig in den Tod nach.

Dies ist die einfache mythische Grundlage des eben so einfach componirten ersteren der beiden Reliefe des Gegenstandes.

Nro. 1. Sarkophag in Sta. Chiara in Neapel, abgeb. in den Monumenten des Instituts III. tav. 40. A. [8]) und erklärt von Welcker in den Annalen XIV. p. 32 ff. [9]) Die Langseite stellt eine einheitliche Handlung dar. Laodameia ist, umgeben von vier Dienerinen, in ihrem durch ein Para-

4) Lucian. Dial. mort. 23. 1, Hygin fab. 103, Ovid. Metam. XII. 67, Tzetz. ad. Lykophr. 245, 528. — 5) Eustath. ad Il. p. 326. (ed. Rom.) — 6) Dictys Cret. II. 11. — 7) So Hygin u. Eustath. a. a. O. und Philostrat. Her. 2. Anders Lukian. a. a. O., wo Protesilaos um die Erlaubniss zur kurzen Rückkehr in's Leben bittet, nach Euripides, s. Schol. Aristid. I. p. 288. (ed. Jebb.) — 8) Früher in Montfaucon's Diar. Ital. p. 314. — 9) Auch Alte Denkm. III. S. 553 ff.

petasma bezeichneten Gemach mit dem bei Ovid a. a. O. beschriebenen Opfer beschäftigt gewesen, sie selbst hält ein Gefäss zur Spende, eine Dienerin trägt eine Fruchtschale auf dem Kopf, auf dem Altar ist Holz aufgeschichtet. Hinter dem über eine bärtige Herme gehängten Parapetasma erscheint das verschleierte Phantom des Verstorbenen, dem das Sühnopfer galt; also wieder wie bei Ovid. In diesem Augenblick tritt Protesilaos in der Gestalt eines Lebendigen links aus der Pforte der Unterwelt, geführt von dem, trotz des Fehlens der Attribute, leicht kenntlichen Hermes psychagogos und einem zweiten, schwerer zu erklärenden, bärtigen, mit einem kurzen Scepter versehenen Mann, den Welcker Hades, Braun in einer Note zu dieser Stelle trotz des Widerspruches Welcker's Charon benennt [10]). Laodameia, hat den geliebten Gatten alsbald erblickt, ist in heftigem Erschrecken zu Boden gesunken, und winkt in dieser Stellung em Nahenden. Ihren Schrecken theilt eine Dienerin, während eine zweite dem Herrn entgegengeht [11]) und eine dritte sich um die Herrin bemüht. Die ganze Vorstellung ist links von Selene's, rechts von Helios Bildern eingeschlossen [12]). — Die rechte Schmalseite zeigt den Abschied der treuen Gatten; Laodameia hält den Dolch, der ihr Leben enden soll, wie sie bei Ovid schwört, dem Gatten in's Schattenreich zu folgen und dies nach anderen Erzählungen [13]) wirklich thut. Eros zwischen beiden. Die linke Schmalseite zeigt uns Protesilaos durch die Verschleierung als Schatten bezeichnet,

10) Die beiderseits aufgestellten Gründe sind von Gewicht, die Entscheidung ist schwierig, und dürfte so lange zu verschieben sein, bis ein so leicht und kurz bekleideter, unköniglicher Hades, oder ein Charon ausserhalb des Nachens und in anderer Bezeichnung, denn als Fährmann der Schatten zum zweiten Male nachweisbar wird. — *11)* Ueber den undeutlichen Gegenstand den diese trägt, s. Braun in der Note 1 zu Welcker's Aufsatz a. a O. S. 35. — *12)* Ueber ihre Bedeutung als die Götter, welche den Anfang und das Ende des Protesilaos geschenkten Tages bezeichnen, Welcker a. a. O. S. 33. — *13)* S. ausser den angef. Stellen Hygin. f. 104.

wie er von dem (zum grössten Theil weggebrochenen) Hades, neben dem Persephone steht, die Erlaubniss zur Rückkehr in's Leben bittet. Eros führt ihn mit heftiger Bewegung zu Hades Thron hin; wie wahr und rührend schön; ist es doch seine im Lethe nicht vergessene Liebe, die ihn zu dieser Bitte treibt [14]). —

Diesem Relief von einfacher Composition und guter Ausführung gegenüber erscheint

Nro. 2., das viel bekannte und oft publicirte Relief, im Museum Pio-Clementinum, in der Weise späterer Kunst überladen, abgeb. Pio Clem. V. tav. 18, 19. [15]). Das Relief ist von Winckelmann und von Visconti so aufgefasst, dass in ihm sechs Momente derselben Handlung von links nach rechts auf einander folgen. Und hiegegen wird sich kaum Etwas einwenden lassen. Wir sehen demgemäss zunächst links die Landungsscene in Troas mehr angedeutet als dargestellt. Von einem Schiffe, dessen Vordertheil gebildet ist, steigt auf einer an's Ufer geworfenen Treppe ein Krieger, der Vertreter des landenden Griechenheeres, ihm steht ein zweiter, der Vertreter der abwehrenden Troer gegenüber, während die Leiche eines dritten Protesilaos Tod vergegenwärtigt. Die zweite Scene bilden zwei Personen, Protesilaos als Schatten im Leichenhemde und Hermes psychagogos, der den Schatten zur Zusammenkunft mit der Gattin fortführen will. In der dritten, durch dieselben Personen dargestellten Scene, sehen wir Protesilaos wieder als Lebenden mit Hermes unterwegs. Die vierte stellt das Gespräch der Gatten vor der Thür des Palastes dar. Die fünfte

14) Es ist dies hier zugleich ein ganz klares und sehr interessantes Beispiel für die Anwendung des handelnden Eros als Ausdruck einer Empfindung, interessant besonders deshalb, weil hier eine gewisse Abstraction nicht zu verkennen ist. — *15)* Zuerst von Beger in einer Monographie: Alcestis pro marito moriens u. s. w., dann mit derselben Deutung in Bartoli's Admiranda 75, 76, mit der bis auf Einzelnes richtigen Erklärung in Winckelmann's M. I. Nro. 123. Auch Gal. myth. 156, 561. Vgl. Beschreibung Roms II. 2. S. 225.

zeigt uns Laodameia auf ihrem Lager, in heftigem Schmerz, besucht von dem Eidolon des wieder gestorbenen Gemahls. Auf dem Lager sitzt zu ihren Füssen der Schwiegervater Iphiklos, auch er in tiefe Trauer versenkt. Das Beiwerk, welches Laodameia's Lager umgiebt, die am Boden liegenden Flöten und Handpauken, sowie die von Winckelmann als Protesilaos Bildniss versehene bakchische Maske an der Wand haben ihre richtige Erklärung durch Visconti a. a. O. S. 121 f. gefunden, der in ihnen die Symbole bakchischer Orgien in orphischem Sinne angewandt erkennt. Die Schlussscene zeigt uns den wieder gestorbenen Protesilaos von Hermes dem in seinem Nachen in der stygischen Pforte erscheinenden Charon zugeführt. Auf den Schmalseiten sehen wir links die Abschiedsscene der treuen Gatten, rechts die Unterweltsstrafen des Sisyphos, Ixion und Tantalos, deren Combination mit den übrigen Darstellungen des Reliefs von ziemlich oberflächlicher Auffassung zeugt. —

Am Schlusse seines mehrfach angeführten Artikels (Ann. XIX. S. 37) sagt Welcker, Protesilaos Abschied von Laodameia finde sich noch einmal in einem Relief des Museum Worsleyanum. Ich kenne nur die 1—6. Lieferung dieses Werkes, in welchen ich die Darstellung nicht gefunden habe, falls nicht Tafel 3. gemeint ist, die mir jedoch eine nicht heroische Abschiedsscene, wie sie so häufig in Grabreliefs sich wiederfindet, zu enthalten scheint. —

Auch etruskische Aschenkistenreliefs (z. B. Inghirami, Mon. Etr. I. 19, Mus. Gregor. I. 94. 1, Mon. dell' Inst. III. 40. B. und mehrfach sonst mit geringen Modificationen wiederholt), die eine auf einem Lager liegende, weibliche Person zeigen, zu der eine tief verhüllte männliche tritt, sind auf unseren Gegenstand, auf die Erscheinung von Protesilaos Schatten bezogen worden [16]), ohne dass ich bezeich-

16) Auch von Müller, Handb. §. 413. 1. Das Relief in den M. d. I. wird von Grauert Ann. XIV. S. 40 auf Admetos und Alkestis bezogen. Wie mir scheint ohne genügende Gründe.

nenden Charakterismus genug in ihnen finden kann, um sie hier, selbst anhangsweise, einzureihen. Wir kennen die etruskischen Grabes- und Todesvorstellungen und was damit zusammenhangt noch nicht vollständig genug, um Heroisches von Nichtheroischem in allen Fällen sondern zu können. Für die hier in Rede kommende heroische Scene dürfte die euripideïsche Bearbeitung allerdings mit einigem Gewichte in die Wagschale fallen. —

Ob die unanständige Carneolgemme des petersburger Cabinets in Eckhel's Choix de pierres gravées 36 echt antik sei, ist noch zweifelhaft, aber selbst die Echtheit angenommen, und den Bezug auf unseren Gegenstand (Protesilaos und Laodameia's kurze eheliche Wiedervereinigung unter Hermes Aufsicht) zugegeben, kann uns das Monument nur sehr gleichgiltig sein, indem eine durch Personen des Heroenmythus dargestellte Obscönität dadurch noch lange nicht zu einem Denkmal des Mythus selbst wird. Jedenfalls ist also die Gemme zu streichen. —

XII. Helenas Zurückforderung.

Nachdem die ersten Kämpfe um die Landung gekämpft und die Todten bestattet sind, so berichtet uns Proklos, fordern die Griechen Helena und die Schätze zurück. Dies geschieht durch die in der Ilias III. 205 und XI. 123, 139 erwähnte Gesandtschaft des Menelaos und Odysseus nach Troia [1]), und dieses war der Gegenstand der sophokleïschen Tragödie Ἑλένης ἀπαίτησις. — Sehr wahrscheinlich hat sich von dieser Begebenheit eine monumentale Erinnerung mehr als Darstellung in zwei Vasenbildern erhalten, welche Inghirami zum 3. Buche der Ilias rangirt, und die Welcker in seiner Recension in der Hall. Allg. Lit. Ztg. 1836. S. 595

1) Vgl. Welcker, Ep. Cycl. II. S. 104 und 125, Griech. Tragg. I. 117 ff.

gegen den sonst auch von ihm festgehaltenen Grundsatz, die Bildwerke auf die Poësien zu beziehen, welche den Gegenstand direct und ausführlich behandelten, nicht auf Erwähnungen in anderen Gedichten, in diesem Kreise belässt. Hier dürfte die Tragödie die Quelle sein. —

Nro. 1. Vasengemälde, abgeb. bei Dubois-Maisonneuve, Introduction pl. 63 und danach in der Gal. omerica I. 58. Priamos (*ΠΡΙΑΜΟΣ*) kahlköpfig, wie wir ihn mehrfach kennen lernen werden, auf den Krückstab gestützt spricht mit zwei Kriegern, von denen der ihm zunächst gegenüberstehende bärtig und schwer gerüstet, der zweite unbärtig und leicht gerüstet ist. Im ersteren Menelaos zu erkennen hat keinen Anstand, dass Odysseus jugendlich erscheint, fällt allerdings auf, erklärt sich aber aus dem mehrfach bemerkten Gebrauch, einem Bärtigen einen unbärtigen Gefährten zu geben. Hinter Priamos steht eine Frau mit einer Oinochoë, Hekabe. Wie in der Ilias die beiden griechischen Helden von Laomedon gastlich aufgenommen werden, so ist als ein anderer Ausdruck derselben Sache hier Hekabe mit dem gastlichen Trank dargestellt. Die Gesandtschaft ist ja der letzte Versuch friedlicher Ausgleichung. — Ganz ähnlich in Auffassung und Gruppirung ist

Nro. 2., ein aus Tischbein's Vases d'Hamilton I. 15 in der Gal. om. I. 57 abgebildetes Vasenbild ohne Namensbeischriften. Priamos bekränzt, im weiten Himation, den linken Arm auf das Scepter hoch aufgestützt, also als König, steht mit dem ganz gerüsteten, aber anstatt des Helms den Petasos tragenden Menelaos im Gespräch auf einer in der Mitte angegebenen Erhöhung. Hinter Menelaos der auch hier jugendliche und leicht gerüstete Odysseus, wie hinter Priamos Hekabe mit dem gastlichen Trank in Oinochoë und Trinkschale, welche sie darbietet.

So wie wir schon oben eine Scene aus dem mysischen

Kampfe, Patroklos durch Achilleus verbunden, die uns literarisch nicht aus dem Epos überliefert ist, durch ein Vasenbild kennen gelernt haben, so haben wir auch hier eine nur durch ein Vasengemälde uns bekannte Begebenheit einzufügen, welche mit Nothwendigkeit in den Theil der Kyprien fällt, von dem wir reden.

XIII. Ein aufgehobener Zweikampf des Achilleus und Hektor

kann nur aus der ersten Zeit der Kämpfe gegen Troia datiren, und ist für diesen Zeitpunkt nach dem Gemälde einer Amphora von Vulci (Tafel XV. Nro. 4.), abgeb. Mon. dell' Inst. I. 35, 36 und danach in Welcker's alten Denkmälern III. Taf. XXVI. 1. 2 von Welcker a. a. O. S. 428 ff. mit Bestimmtheit nachgewiesen [1]).

Auf dem Avers und Revers der Vase sehen wir die beiden Helden in voller Rüstung von einem Greise an der Hand aus dem Kampfe geführt. Beide Helden sehen unmuthig und noch immer kampflustig auf einander zurück. Achilleus Name ist nicht beigeschrieben, dafür ist sein Führer als *ΦOINIX*[Σ] (Phoinix) bezeichnet, während der Name des Greises, der Hektor (*HEKToϱ* rückl.) führt, leider fehlt. Da aber Phoinix nicht ein Herold [2]) ist, vielmehr zu Achilleus in dem zärtlicheren Verhältniss eines väterlichen Pflegers steht, bin ich nicht zweifelhaft, dass jener Greis auf Hektors Seite Priamos [3]) zu benennen sei. Der Kampf aber,

1) Gerhard hatte Ann. III. 380 an einen Abschied des Achilleus von Phoinix und des Hektor von Priamos gedacht, während der Herzog von Luynes Ann. IV. 84 einen aufgehobenen Zweikampf richtig erkannte. — Dass dieser Zweikampf über Troïlos Leiche sich angesponnen habe, war ein Irrthum Jahn's, Telephos und Troïlos S. 90 f., gegen den Grotefend Ann. VII. 220 und Welcker a. a. O. S. 433. auftraten. — 2) Herolde heben den Zweikampf des Aias und Hektor, Il. VII. 273 ff., der das Vorbild des unsrigen ist, auf. — 3) Welcker will auch hier (S. 429. u. 434), nur einen Pfleger („einen Phönix

den hier die beiden Helden gekämpft haben, wird durch ein Beiwerk aufs Unzweifelhafteste bestimmt: durch das Schwerdt nämlich, welches der durch sein Episema, einen Aithiopen, proleptisch als Memnon's Sieger bezeichnete Achilleus, und den Gurt, den Hektor trägt, werden die genseitigen Ehrengeschenke dargestellt, welche die Kämpfenden sich bieten, nachdem sie sich im Kampfe als ebenbürtige Gegner erkannt haben, ganz wie wir dies in der Ilias VII. 303 ff. sehen. Hienach ist es gewiss, dass wir nicht an einen Kampf über eine Leiche, oder irgend einen der vielfältigen sonstigen Kämpfe des Epos, sondern nur an einen solchen bestimmten Zweikampf zu denken haben, den die ersten Helden der beiden Heere gegen einander nach Loos oder Uebereinkunft für die Gesammtheit ausfechten. —

An diese nur durch ein Kunstwerk erhaltene, echt epische Scene schliessen wir eine Begebenheit an, die allerdings Proklos in den Excerpten erwähnt, die aber bisher in keinem Kunstwerke nachweisbar gewesen ist, und die erst ganz neuerdings Welcker mit jener Feinheit der Erklärung, die Wenigen neben ihm eigen, und die ohne seine umfassende und eindringende Kenntniss der heroïschen Poësien gradezu unmöglich ist, in einem schon seit längerer Zeit veröffentlichten Wandgemälde nachgewiesen hat, welches

des Hektor") , nicht den Vater anerkennen, ich sehe nicht warum. Namentlich in den ersten Zeiten des Krieges ist ein solches Eingreifen und persönliches Erscheinen des Priamos sehr wohl denkbar. Priamos nehmen auch Müller, D. a. K. I. 44. 209. und Rochette M. I. 311. u. 279. Note 2. an, freilich unter der irrigen Voraussetzung, die Helden eilten zum Kampfe. Es ist ganz etwas Anderes, dass hier der Kampf ausgeglichen, getrennt wird, warum soll dabei Priamos nicht so gut thätig sein, wie bei der etwa dem Kampf vorausgegangenen Spende des Vertrags über den Zweikampf, ähnlich wie Il. III. 264 ff.?

XIV. Achilleus und Helena von Thetis und Aphrodite zusammengeführt

darstellt. Ueber den bei Proklos, wie gesagt, angedeuteten, höchst interessanten und mannigfach reichen Stoff nur Folgendes [1]). Die ersten Kämpfe gegen Troia sind gekämpft, Protesilaos ist durch Hektor, aber Kyknos ist durch Achilleus gefallen, die Griechen haben im Feindeslande festen Fuss gefasst, Hektor und Achilleus die Kräfte und den Muth im Zweikampf gemessen. Der kühne Vorkämpfer der Griechen aber hat sie niemals gesehn, um welche die Mühen der Fahrt und die Gefahr der Schlachten bestanden war, sie, die treulose Helena, welche dem verletzten Gemahl wiederzugewinnen sich dieses ganze gewaltige Heer verbündet hat. Und doch ist Achilleus Gemüth auch darin echt ritterlich, dass Frauenschönheit ihn leicht und tief erregt. Der verwundeten Penthesileia Flehen um Schonung liess seinen Kriegszorn so schnell erlahmen, dass eines Thersites Spott sich an Achilleus Rührung knüpfen konnte, und noch nach seinem Tode forderte sein Schatten Polyxena, welche der Lebende begehrt hatte. — Was Wunder, dass ein solcher Held auch Helena zu sehen verlangt, und dass ihr Anblick später so entschieden auf ihn wirkt, dass er das unmuthig den Abzug fordernde Heer zurückhält, und nur selbst um so kühner vordringt. Thetis und Aphrodite vermitteln die Zusammenkunft, die ohne Wunder und göttliche Hilfe nicht möglich war, und sehr fein hebt Welcker hervor, wie gern bereit Aphrodite

1) Vgl. Welcker's ep. Cycl. S. 105 u. 146 f. Ausserdem verweise ich hier auf Welcker's ausführlichere Auseinandersetzung, welche Ternite's 29. Tafel begleiten wird. Denn es tritt hier der seltene Fall ein, dass ich sowohl die neue Zeichnung des in Rede stehenden Gemäldes früher, als das Original erscheint, in einer Verkleinerung veröffentlichen, als auch Welcker's Text vor seiner Herausgabe benutzen kann, beides durch Welcker's persönliche Güte und Freundlichkeit.

gewesen sein wird, Achilleus Helenen sehn zu lassen, deren Triumphe hier beginnen, in der Bewunderung der Greise auf der Mauer sich fortsetzen, in dem plötzlichen Vergeben des betrogenen Menelaos bei Ilions Einnahme ihren Gipfel finden. Thetis und Aphrodite führen Achilleus und Helena zusammen. Diese Scene ist es, welche wir mit der höchsten Feinheit charakteristischer Malerei in dem erwähnten und nach Ternite's 29. Tafel auf meiner Tafel XV. Nro. 9. verkleinerten Wandgemälde [2]) dargestellt finden. Im Ganzen kann ich Welcker's vortrefflicher Erklärung nur folgen, Einzelnes fasse ich anders, als er. Wir finden nur die beiden Hauptpersonen, Achilleus und Helena einander gegenüber, „Thetis und Aphrodite, die in älterer Malerei, wie sie uns durch Vasen bekannt ist, nicht gefehlt haben würden, sind weggelassen", wie Welcker annimmt, „nach der Weise einer späteren Kunst, die ihre Stärke in der tiefen psychologischen Wahrheit und Charakteristik suchte, von welcher die Aufmerksamkeit durch entbehrliche mythologische Nebenfiguren nur abgezogen wäre". Welcker fasst die vorliegende Composition als ein in sich Abgeschlossenes mit seinem eigenen idealen Centrum im Ethos auf, ich kann mir Achilleus Haltung und Bewegung nur erklären, indem ich das Bild als eine ausgehobene Mittelgruppe einer weiteren Composition betrachte, in welcher wirklich die beiden Göttinen anwesend waren. Während nämlich Helena stolz und mit Widerstreben vor dem Feinde wie zur Schau ausgestellt dasteht, und den Eroten nicht nachgiebt, welche, sie Achilleus zu nähern bemüht, einen leisen Zug des Herzens in ihr verrathen, ist Achilleus Blick von ihr ab, mit sprechender Lebhaftigkeit nach der anderen Seite gewendet, und zwar so, dass der vornehm als Sieger sitzende Held auch den Kopf halb, aber auch nur halb mit herumdreht. Welcker sagt, dieser Blick bezeichne, dass Achilleus den beim

2) Abweichend in Einzelheiten schon früher abgebildet Mus. Borb. III. tav. 36. und bei Zahn Ornamente I. 54

ersten Anblick der herangeführten Schönheit empfangenen Eindruck prüft. Aber das kann ich nicht ausgedrückt finden, dafür ist zu viel scharfer Blick in Achilleus Auge, dafür sucht dies Auge zu bestimmt, mit zu energischer Kraft einen anderen Gegenstand. Und welcher könnte dieser Gegenstand sein, als das Auge der Mutter? Ich vermag es nicht, die Composition anders aufzufassen, als dass ursprünglich Thetis neben Achilleus stand oder sass, und dass in den sich begegnenden Blicken des Sohnes und der Mutter sich der Triumph von Helena's Schönheit in jener gehaltenen Weise aussprach, welche der Würde des Helden geziemt, und welche auch in dem zwischen Achilleus und Helena aufgestellten Schilde fein angedeutet ist, diesem Schilde, der ausdrücklich daran erinnert, „dass hier nur vom Schauen die Rede ist". Meisterhaft ist Helena dargestellt. Der ganze Stolz der angestaunten und selbstbewussten Schönheit liegt in dieser ohne Frechheit und ohne Lüsternheit herausfordernden Haltung des dünn bekleideten Körpers, und ein leichter Spott wirft die schönen Lippen auf, wie sie bemerkt, dass Achilleus den Blick zur Mutter richtet, um unter dem Scheine gleichgiltigen Stolzes den Eindruck zu verbergen, den sie auf sein Gemüth hervorgebracht hat. Die zackige Krone bezeichnet sie als Fürstin; diese Krone erscheint als Reif mit Buckeln in den beiden anderen Zeichnungen; ein Halsband mit Sternchen, welches die Zeichnung im Mus. Borb. deutlich ausdrückt, fehlt in der unseren. In Zahn's Abbildung ist die Composition nicht mit dem festen Rahmen umzogen, der sich auf der unseren findet, ja jene Abbildung sieht grade so aus, als ob das Gemälde an beiden Seiten fragmentirt wäre, sollte dies der Fall sein, so würde das meine Annahme und Auffassung unterstützen ohne dass sie mir dieser Bestätigung zu bedürfen scheint [3]).

---

3) Ueber andere Erklärungen und deren Unzulänglichkeit vgl. Welcker zu Ternite a. a. O.

Wir kommen zu der letzten starken Gruppe von Bildwerken unseres Kreises, welche, fast ganz aus Vasenbildern bestehend, den augenscheinlichsten und unzweifelhaftesten Zusammenhang mit dem Epos hat, welcher von Welcker mit Recht auf's Schärfste betont und gründlich nachgewiesen worden. Ich spreche von den Kunstdenkmälern die uns

XV. Troïlos Tod [1]

durch Achilleus vergegenwärtigen. In die Zeiten der ersten Kämpfe, der kleinen Treffen, welche sich die Griechen und Troer gegenseitig liefern, der Raubzüge durch's Land, der Zerstörung umliegender Städte, in diese Zeit fällt eine Begebenheit, die, obwohl sie einen interessanten und sehr bezeichnenden Theil der epischen Erzählung ausgemacht haben muss, doch sehr wenig allgemein bekannt ist. Daran ist die Dürre der Berichte über Troïlos Tod durch Achilleus bei Dio Or. XI. 338 (R.) und dem Myth. Vatican. II. 210, sowie der gelegentlichen Anführungen aus dem Troïlos des Sophokles, wie Scholl. Il. XXIV. 257 [2]), und die Verwirrung Schuld, welche durch spätere Umdichtungen in einen der einfachsten aber zugleich auf's höchste charakteristischen Mythen gekommen ist [3]). Diesen Mythus in seiner epischen Gestalt im Umriss herzustellen ist leicht genug: Griechen und Troer begegneten sich nicht in der Felschlacht, nur Achilleus ist unermüdlich, dem Feinde aus dem Hinterhalt Schaden zu thun. Aus dem Hinterhalt tödtet er auch Troï-

1) Vergl. Welcker in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1850. Nro. 4 ff. u. 13 f. und in den Annalen des Instituts 1850. S. 66 ff., Jahn, Telephos und Troïlos. — 2) In dem zweiten Scholion zu dieser Stelle halte ich das von Welcker für das handschriftliche ὀχευθῆναι vorgeschlagene λογχευθῆναι für richtiger als das von Cavedoni emendirte λοχηθῆναι. S. Welcker a. a. O. S. 30. Note u. Gr. Tragg. I. 124. — 3) Vgl. Virg. Aen. I. 474, Seneca Agam. 747, auch Quint. Smyrn. IV. 422, 433, Tzetz. Posthom. 384. Vgl. Heyne Exc. XVII. zu Aen. I. und Welcker ausser a. a. O. Gr. Tragg. I. 129.

los, Priamos jüngsten Sohn, der in jugendlich übermüthiger Sicherheit es gewagt hatte, vor der Stadt seine Rosse zu tummeln, d. h. zur Uebung, nicht in der Absicht zu kämpfen [4]). Reicheres Material zur Reconstruction der epischen Erzählung bieten uns die Bildwerke, in ihnen können wir die Begebenheit durch vier genau an einander schliessende Scenen verfolgen, aus denen ein sehr reiches Ganzes hervorgeht, und aus ihnen lernen wir ausserdem Einzelheiten kennen, welche es uns möglich machen, uns das Bild mit lebhaften Farben auszumalen, wie das nicht allzu häufig, aber doch hie und da, z. B. für Penthesileia möglich ist. Die vier, von Welcker aufgestellten Scenen sind diese:

1. Achilleus im Hinterhalt hinter dem Brunnen, 2. Verfolgung des Troïlos und 2.a. der Polyxena, 3. Troïlos Tod und 4. Kampf über die Leiche. Dass diese Scenen in allen ihren wesentlichen Theilen und in Einzelheiten von echt epischer Färbung, aus dem Epos, und zwar direct aus dem Epos entnommen sind, hat schon Welcker a. a. O. S. 105 als seine feststehende Ueberzeugung ausgesprochen, und ich zweifle keinen Augenblick, dass meine Leser nach Kenntnissnahme von der folgenden Uebersicht diese Ueberzeugung mit mir unterschreiben werden. Einige, aber nur wenige Modificationen lassen sich leicht aussondern und erklären, und für ein paar Monumente, die auch ich nicht als episch begründet betrachte, bietet sich in Sophokles Troïlos eine Quelle, die Niemand als ungenügend ansprechen wird. —

1. Achilleus im Hinterhalt hinter dem Brunnen.

Der Brunnen vor der Stadt, aus dem das Wasser geholt, bei dem die Wasche besorgt wird, ist derjenige Ort,

4) Troïlos ist Il. XXIV. 257. *ἱππιοχάρμης* woran sich das spätere Missverständniss geknüpft hat, welches aus Troïlos, dem von Achilleus verfolgten und gemordeten *ἀνδρόπαις* einen Mann und Gegner des Peleiden machte.

zu dem sich am natürlichsten die Belagerten begeben, wenn sie die Stadt verlassen wollen. Er ist aber mit den dichten und schattigen Bäumen, die ihn umgeben, zugleich der passendste Hinterhalt für einen Helden, der, die Gefahr verachtend, sich in die unmittelbare Nähe der Stadt wagt, wie Achilleus. Auch Ismene wird von Tydeus am Brunnen überfallen; das Local und der Zug ist echt episch. Zum Brunnen kommt Troïlos, der seine Pferde für den künftigen Gebrauch am Kriegswagen zugeritten hat, um sie zu tränken; zum Brunnen kommt, wie andere königliche Jungfrauen, auch Polyxena. Dass Männer, Krieger dieselbe zur Deckung begleiten ist eine aus den erwähnten Umständen leicht erklärbare Erweiterung. Achilleus lauert hinter dem Brunnen gehockt, gekauert, den günstigen Augenblick abwartend, wo er herausbrechen könne. Dies der Gesammtinhalt der Vasenbilder der ersten Scene, die wir einzeln folgen lassen.

Nro. 1. Gemälde an einer grossen Hydria aus Volci (Tafel XV. Nro. 2.), abgeb. Ann. 1850. tav. d'agg. E. 1. [5]). In der Mitte das Brunnenhaus, hinter dem der schwergewappnete Achilleus lauert; davor Polyxena, bereit die Hydria unter den Erguss zu halten, aus dem ein Wasserstrahl in eine bereits dastehende Amphora fliesst. — Dann folgt Troïlos mit seinen beiden Pferden, vortrefflich gezeichnet; der Knabenjüngling sitzt auf dem vorderen dunklen Pferde, das hintere, weisse beugt den Kopf zum überfliessenden Wasser um zu trinken. Dann drei Gerüstete in ruhiger Stellung, Polyxena's Bedeckung, oder zur proleptischen Andeutung des folgenden Kampfes, welchen andererseits hinter Achilleus drei Götter entsprechen, Athene und Hermes, die sich noch mehrfach wiederfinden, und ein dritter Gott, der bärtig, im Mantel, eine Lanze hält, und den ich nicht so bestimmt wie Welcker für Zeus ansprechen mag, wel-

5) Vgl. Braun im römischen Tiberino 1842, p. 31, Feuerbach, Bull. 1840, p. 124, Urlichs ebendas. 1839. p. 70 (damals war das Gefäss in Musignano), Welcker an d. angef. Orten Nro. 1. —

cher hier nach ähnlichem Motiv, wie in den Parisurteilen anwesend sein soll. — Auf dem Brunnen ein Rabe, mit geöffnetem Schnabel gegen Polyxena und Troïlos schreiend, dessen Bedeutung als des apollinischen Vogels, der den Troern bevorstehendes Unheil warnend andeutet, Welcker fest begründet hat. — Ziemlich nahe steht

Nro. 2., das Bild am Halse einer canino'schen Hydria bei de Witte: Déscription de la collection du p. d. C. (1837) p. 71. Nro. 122 [6]). Achilleus hinter der dorischen Brunnensäule, vor welcher Polyxena, die Epheuzweige hält, das aus einem Pantherkopf ausfliessende Wasser in eine untergehaltene Hydria auffängt; hinter ihr Troïlos, nackt zu Pferd, das zweite Pferd am Zügel; endlich ein ebenfalls nackter, aber mit zwei Speeren bewaffneter Troer, an der Stelle und in der Bedeutung der drei Gerüsteten in Nro. 1. Der Vogel auf der Säule ist nicht erwähnt. — Auf die drei Hauptpersonen beschränkt sind die beiden folgenden Vasenbilder:

Nro. 3., Amphora, aus Basseggio's Besitz 1841 in den des berliner Museums (Nro. 1713.) übergegangen und in Gerhards Etr. u. Campan. Vasenbb. Taf. 11 gezeichnet [7]). Achilleus hinter der dorischen Brunnensäule, hier mit weissem Capitell, auf dem der schreiende Rabe sitzt, wie gewöhnlich, nur ist Achilleus von rechts nach links gewendet; ihm gegenüber, ebenfalls in gewohnter Weise, Polyxena, die ihren Krug auf ein kleines Bassin aufgestellt hat, in welches das Wasser aus dem Löwenrachen fliesst. Hinter ihr der jugendliche Troïlos, bekränzt, eine Gerte in der Hand mit seinen beiden stolz dastehenden Pferden. — Die Krieger, welche wir in Nro. 1. u. 2. fanden, sind hier nicht auf dem Hauptbilde anwesend, dagegen schreiten auf dem Revers drei Schwergerüstete eiligen Ganges zum Kampfe, welche

6) Am Bauche des Gefässes ein Kampf von 5 Kriegern mit der Beischrift: Leagros. Welcker Nro. 4. Das Gefäss ist jetzt im brit. Museum Nro. 469. — 7) Welcker Nro. 2.

mit dem Hauptbild zu verbinden, uns die Analogie der betrachteten Monumente gewiss veranlasst. Aber sie sind hier sicher nicht Bedeckung der Königstochter, sondern bilden die unten mehrfach nachzuweisende zweite Scene, in der Hektor mit andern Troern zu Hilfe kommt. — Ganz weggelassen sind diese Krieger in

Nro. 4., einer von Gerhard bei Basseggio in Rom gezeichneten und a. a. O. Taf. E. Nro. 11, 12 publicirten Amphora [8]) (Taf. XV. Nro. 9.), die Composition ist der vorigen ganz ähnlich, nur anders gewendet. Die Säule, auf der der Rabe Polyxena entgegen flattert, was dasselbe sagt, als wenn er schreit, ist wie das Mädchen seltsam und kurz gedrungen gezeichnet. Polyxena hält noch die Hydria, unter dem fliessenden Brunnenrohr steht ein Gefäss zum Auffangen des Wassers in der Form der Kylix. Troïlos auf seinen Pferden (das hintere vom vorderen ganz gedeckt) ganz wie in Nro. 3, nur unbekränzt und ohne Stecken. — Revers: Achilleus und Memnons Zweikampf zwischen den Müttern. —

Dieselbe Composition mit einigen seltsamen Modificationen giebt

Nro. 5., eine Hydria, jetzt im brit. Museum (Nro. 474.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. II. 92 [9]). Die Säule des Brunnens ist in einen Felsen verwandelt, an dem sich der wasserspeiende Löwenkopf befindet, und hinter dem Achilleus mit einem grossen Schilde gewappnet, in gewohnter Weise hockt. Ranken gehen von dem Felsen aus, das Dickicht des Hinterhaltes anzudeuten. Die Hydria ist unter den Wasserstrahl gestellt, die Jungfrau, welche sie getragen, beobachtet hier nicht wie auf mehren anderen Monumenten deren Vollaufen, sondern wendet sich zurück zu einem Manne, der zu Pferd, ein Handpferd am Zügel zum Brunnen kommt, seine Thiere zu tränken, und zugleich erhebt sie in der Rechten eine Gerte, augenscheinlich mit derselben den Reiter oder seine Pferde bedrohend. Dieser Mann

8) Welcker Nro. 3. — 9) Welcker Nro. 8.

auf dem Pferd ist bärtig; ausserdem ist der Rabe, der sich hier auf dem Felsen wiederfindet, nicht gegen die Frau, sondern gegen Achilleus gewendet. Dies sind die Modificationen, die Welcker zu einer theilweise ganz neuen Erklärung veranlasst haben, indem er in der Frau nicht Polyxena, sondern Thetis erblickt, welche in der Voraussicht, dass Troïlos durch Apollon später an ihrem Sohne werde gerächt werden, den Knaben wegzuscheuchen suche, denn Troïlos nimmt trotz der wunderlichen Bärtigkeit auch Welcker an. Ich kann dieser Erklärung nicht beitreten, Thetis scheint mir hier zu plötzlich in eine bekannte, wenig modificirte Composition [10]) einzutreten, auch ist es wunderlich, dass sie den Troïlos mit einem Stecken fortjagen will, fast eben so wunderlich als die frühere Annahme Gerhard's, hier sei Ismene dargestellt, die mit dem Stecken Adrastos vertreibe. Ich kann die erwähnten Modificationen nicht für so bedeutend halten, dass ich darum zu einer irgendwie neuen Erklärung zu greifen mich genöthigt glaube, ich erkenne Polyxena, und zwar wie sie sich herumdreht, um mit ihrem Stecken die Pferde des Troïlos zurückzutreiben, die ihr offenbar zu nahe auf den Leib rücken, sie vom Trunk abzuhalten, bis ihre Hydria vollgelaufen ist. Sollte man mir die Seltenheit eines solchen individuellen, nicht streng in den nothwendigen Theilen des Mythus gegebenen, halbwegs genreartigen und humoristischen Zuges in alten Vasen entgegen halten, so muss ich die Seltenheit zugeben, ohne mir damit eine wesentliche Stütze zu nehmen. Die alten Künstler, auch die „Topfmaler“ sind keine Pedanten [11]) gewesen, und warum sollte es

10) Aehnliches musste ich schon oben S. 124. Note 10 gegen die von Welcker a. a. O. S. 34. Nro. 7. erkannte Athene geltend machen. — *11)* Wozu sie eine gewisse, in der Spitzfindigkeit kühne Erklärungsart nur gar zu gern machen mögte, indem sie ihnen allerlei aberwitziges Spiel mit Malernamen- und Vasenformbezügen auf den Inhalt der Bilder oder umgekehrt aufzuhängen sucht, was zum Heil der Wissenschaft mehr und mehr in seiner Abgeschmacktheit erkannt wird. —

nicht einmal einem von ihnen eingefallen sein, die vielfach dargestellte Polyxena in der angegebenen Art individueller zu machen, namentlich da er damit gleich so gut motivirte, warum die beiden Geschwister den lauernden Helden gar nicht merkten. —

Einige andere Monumente derselben Scene mit leichten Veränderungen der Darstellung hat Welcker a. a. O. S. 35 notirt, eine Lekythos in München, ein anderes, daselbst mit Nro. 38 bezeichnetes Gefäss, welche wieder ausser den Hauptpersonen zwei Krieger enthält, und andere; eine Vase in Toscanella, die auch nichts Anderes als unsern Gegenstand enthält, notirt Urlichs Bull. 1839 p. 73.

Auf unseren Gegenstand bezieht Welcker dann noch (als Nro. 5, 6, 7) mehre Vasenbilder, welche angeblich Polyxena allein ohne Troïlos von Achilleus belauert darstellen sollen. Ich habe mich schon früher (S. 124) hiegegen erklärt, und wiederhole, dass ich so lange diejenigen Monumente, in welchen die Hauptperson unseres Mythus, Troïlos, fehlt, nicht hieher beziehen kann, bis einmal eine Beischrift, die mehr Ueberzeugendes hat, als das unsichere *ΛΓΣΛΗΛ* bei Dubois Maisonneuve 51. 3., oder eine solche neben der Frau dieselbe unzweifelhaft als Polyxena bezeichnet [12]).

2. Die Verfolgung.

Die zweite Scene unserer Begebenheit, die sich an die Darstellungen der ersten mit Genauigkeit anschliesst, ist in

12) Der Ton, in welchem Creuzer, der selbst von der bei Welcker als Nro. 5. gezählten Lekythos in Carlsruhe, in seiner Schrift zur Gallerie alter Dramatiker S. 76 eine ganz unwahrscheinliche Erklärung gegeben hat, neuerdings (in den münchener gelehrten Anzeigen 1852. S. 328) der Welcker'schen entgegentreten zu dürfen glaubt, verdient den Tadel selbst eines Jüngeren gegen einen viel älteren Mann. Die Sache ist noch keineswegs entschieden, am wenigsten durch Creuzer, Welcker kann noch immer Recht haben, wenngleich seine bisher aufgestellten Gründe nicht durchschlagen. —

einer reicheren Anzahl von Monumenten vertreten als jene. — Achilleus ist plötzlich aus seinem Versteck hervorgesprungen, Flucht is das Einzige, worin sowohl Troïlos wie Polyxena Heil und Rettung hoffen können, und so sehen wir sie denn auch, von Achilleus verfolgt, dahineilen mit allen Zeichen einer plötzlichen Ueberraschung, in der z. B. Polyxena die Hydria fallen lässt. Troïlos flieht auf seinem Pferd im gestreckten Galopp, und zwar er immer zunächst vor Achilleus, ihm voran Polyxena, denn nur so konnten die Künstler ausdrücken, dass dem Knaben, nicht der Jungfrau zunächst des Peleiden Verfolgung gelte. — Die Bilderschau des Gegenstandes beginnen wir mit

Nro. 6., dem Gemälde am Halse der Vase des Klitias und Ergotimos (Francoisvase) (Taf. XV. Nro. 1.) [13]), abgeb. in den Monumenten des Instituts IV. Taf. 55. An der Stelle der Brunnensäule sehen wir hier ein ganzes Brunnenhaus mit runder Bedachung, ähnlich dem Thetideion auf Taf. IX. 1., *KPENE* ist über dem einen Pantherkopf beigeschrieben, unter dem eine Hydria steht, während unter den zweiten Ausfluss des Wassers ein nackter Mann eine andere Hydria stellt. Dieser nicht näher bezeichnete Mann, ein Troer, drückt den Augenblick vor demjenigen aus, den das Hauptbild darstellt, und erinnert an Polyxena's Wasserholen. Neben dem Brunnenhause steht links Apollon, *ΑΠΟΛΟΝ*, im leichten Chlamydion, die Arme bewegt erhoben. Er ist Troia's Schutzgott, derselbe, welcher Achilleus fällte, und an dessen Heiligthum schon die Tragödie unsere Scene verlegte. Das Wort *TPOON*, *Τρώων*, das rückläufig unter seinem Arme steht, ist obwohl nicht mit dem Wort Apollon direct verbunden, doch eher zu diesem zu ziehen [14]), als mit *KPENE* zu verbinden, oder als in der Form des Genitiv pluralis ganz ungewöhnliche Beischrift dem wasser-

13) Die Form Taf. IX, der Hauptstreifen des Bauches mit dem Götterzug zu Peleus und Thetis Hochzeit das. Nro. 1. — 14) Welcker erinnert an das: „*των επιδαυρειων απολλων*“ epidaurischer Inschriften.

holenden Troer zuzusprechen. Hinter Apollon zwei weggewendete Göttinen ohne Beischriften, die wohl als Artemis und Leto mit Apollon zu verbinden sind. Aber wie Apollon mit Bezug auf Troïlos und Troia, sind auch Schutzgötter des Achilleus rechts vom Brunnenhause anwesend, ausser Thetis, *ΘΕΤΙΣ* (rückl.) noch Rhodia [15]), *ΡΟΔΙΑ* (rückl.), eine zweite Wassergöttin [16]) und Hermes, *ΗΕΡΜΕΣ* (rückl.). Diesen dreien, welche ihre Theilnahme und ihr Erstaunen mit lebhaften Geberden ausdrücken, voran finden wir Athene, *ΑΘΕΝΑ* nicht gerüstet, ruhiger als die anderen Götter. Vor ihr sehen wir den Rest der Gestalt des in gewaltigem Lauf hineilenden Achilleus, der den auf seinen Pferden dahin sprengenden Troïlos, *ΤΡΟΙΛΟΣ* (rückl.) nahe verfolgt. Unter den Pferden die Hydria, *ΗΥΔΡΙΑ* (rückl.), welche die voranlaufende, zum Theil fragmentirte, aber in den Resten des Namens (*Πολυ*]*ΕΝε* rückl.) sicher erkennbare Prolyxena weggeworfen hat. Die Verfolgung ist schon bis nahe an die Stadt gekommen, vor deren Thor Priamos, *ΠΡΙΑΜΟΣ* auf einem Sitze, *ΘΑΚΟΣ*, die Hand auf das Scepter hoch aufgestützt, sitzt, und von Antenor, dessen Gestalt zum Theil fragmentirt, dessen Beischrift, *ΑΝΤΕΝΟΡ* aber erhalten ist, eilige Botschaft von dem nahenden Verderben seines Sohnes empfängt. Wie lebendig macht dieser Zug und das, was man als ihm vorhergehend denken muss, wie nämlich Antenor als Späher ausgesehn hat, nicht allein das Bild, sondern auch unsere Vorstellung von dessen epischer Quelle! Priamos kann dem Sohne nicht zu Hilfe eilen, aus dem Thor aber schreiten schwergerüstet Hektor, *ΗΕΚΤΟΡ* (rückl.) und Polites, *ΠΟΛΙΤΕΣ* (rückl.) zur Abwehr des gewaltigen Feindes. Zur Rettung des Knaben kommen auch sie zu spät, wie uns die Monumente der dritten Scene zeigen, aber seine Leiche befreien sie im Kampfe gegen Achilleus aus dessen

15) Dass sie auf einer Art Basis, einer Stufe oder Schwelle des Brunnenhauses steht, hat schon Welcker als zufällig angesprochen. — 16) Wie schon Braun Ann. XX. und Welcker bemerkten.

Hand. — Dies die ohne Frage sowohl figurenreichste wie bedeutendste Darstellung von Troïlos Verfolgung; die übrigen noch anzuführenden Monumente sind entweder auf die Hauptpersonen (Achilleus, Troïlos, Polyxena) beschränkt, oder zeigen ausser diesen nur wenige Nebenpersonen, meistens Götter. — Nur die drei erwähnten Personen enthält

Nro. 7., das eine Aussenbild der Kylix des Xenokles, abgeb. bei Rochette M. I. pl. 49. 1. B. [17]). Troïlos sprengt in eigenthümlicher Kleidung dahin, verfolgt von Achilleus, *ΑΧΙΛΕVΣ*; voran die übertrieben gross und schwerfällig dargestellte Polyxena, welche ihre unter den Pferden sichtbare Hydria fallen gelassen hat. — Zum Theil ganz roh finden wir diese selbe Vorstellung in

Nro. 8., einer Oinochoë, von Campanari bekannt gemacht und nach Ann. VII. tav. d'agg. D. 2 in Gerhard's etr. u. camp. Vasenbb. Taf. E. 7 (8. Form) abgebildet [18]). Troïlos, ganz nackt, wendet sich umschauend zurück. Auch Polyxena [19]), welche die zerbrechende Hydria weggeworfen hat, ist ganz nackt, Achilleus ohne Besonderheit. — Auch in

Nro. 9., einer kleinen zwischen drei Füssen hangenden Büchse aus Nola in Berlin (Nro. 675.), abgeb. in Gerhard's etr. u. camp. Vasenbb. Taf. 13. 6 [20]), finden wir nur

17) Und auf Gerhard's Tafel E. 1. 2 in den etr. u. campan. Vasenbb. Vgl. Cat. Durand Nro. 65, Cab. Beugnot Nro 48, Welcker Nro. 10. Innenbild: Parisurteil Taf. IX. Nro. 2. — *18)* Vgl. Gerhard a. a. O. S. 19. Note 2 f., S. 20 u. S. 46, Jahn, Telephos u. Troïlos S. 85, Welcker Nro. 18. — *19)* Die Figur ist ganz abscheulich gemalt, und als weiblich kaum zu erkennen, von Gerhard's Zeichner verdeutlicht. Aber man hätte doch nicht an ihrer Bedeutung zweifeln, oder sie für männlich halten sollen, wie Jahn a. a. O., Cavedoni Bull. 1844 S. 68 Braun das. S. 75 und Panofka Ann. VII. S. 119 f. (Telephos!). Selbst wenn Alles noch undeutlicher wäre, stünde die Erklärung unbedingt fest durch die Vergleichung mit den anderen Exemplaren, Polyxena ist aber schon allein durch die Hydria bewiesen. Dass sie nackt ist, ist blosse Gedankenlosigkeit des Malers, schwerlich wie Welcker andeutet „ein schlechtes Motiv, die Wildheit der Scene anzudeuten". — *20)* Welcker Nro. 19.

die 3 Personen wieder, Troïlos hat nur ein Pferd und die ganze Darstellung bewegt sich von rechts nach links anstatt umgekehrt, wie gewöhnlich, die Hydria fehlt. — Ein zweites Bild am Bauch der Büchse zeigt eine Wappnung (Schienenanlegung), ein drittes eine scheusslich lascive Scene, der Deckel Kämpfer zu Fuss und zu Pferd. — Wiederum dasselbe finden wir in

Nro. 10., einer Amphora im Museo Gregoriano II. 22. 1 [21]), jedoch mit röthlichen Figuren, in der gewohnten Richtung und Troïlos mit 2 Pferden. Auch die Hydria fehlt nicht. — Die beiden folgenden Monumente geben wieder die bekannte Darstellung, jedoch durch die Anwesenheit von Athene und Hermes erweitert.

Nro. 11. Hydria in Berlin (Nro. 1640.), abgeb. in Gerhard's etr. u. camp. Vasenbb. Taf. 14. [22]). Das Brunnenhaus, welches wir auch aus Nro. 6. kennen, ist durch eine Säule mit Bedachung, ein Bassin und den wasserspeienden Löwenkopf links zu äusserst angegeben. An die Säule hat Achilleus Schild und Speer angelehnt, um, leichter gerüstet, schneller verfolgen zu können. Hinter der in gewohnter Weise gemalten Gruppe der Hauptpersonen, von denen Troïlos eine lange Lanze hält, stehen Hermes und Athene ruhig, jedoch mit erhobener Hand Theilnahme für Achilleus ausdrückend. Diese Gottheiten, die wir auch in Nro. 6. sahen, finden wir zum dritten Male in

Nro. 12., einer dreihenkeligen, 2 Palm 2 Zoll hohen Vase des Prinzen Canino, welche auch die beiden anderen Scenen unseres Gefässes enthält, Catalogo di scelte antichità etrusche cet. Viterbo 1820. S. 44. Nro. 623. [23]). Das Brunnenhaus fehlt.

In den drei folgenden Nummern sehen wir an der Stelle

21) Welcker Nro. 21. — 22) Früher bei Jahn, Telephos und Troilos Taf. 4. Am Bauch der Zug der Göttinen mit Iris zu Paris Taf. IX. Nro. 6, darunter Herakles im Löwenkampf. Welcker Nro. 11. — 23) Im Museum étrusque nicht ausgeführt. Welcker Nro. 11. a.

dieser Götter eine ruhig stehende Frau, die Nichts als Athene bezeichnet, und die auch nicht eine Begleiterin der Polyxena kann darstellen sollen, weil sie keinerlei Schrecken verräth, wie dies in einigen unten anzuführenden Bildern, von einer oder mehren zusätzlichen Frauen allerdings geschieht. Diese Frau, welche in der folgenden Nro. 13. durch einen über das Haupt gezogenen Schleier ausgezeichnet ist, hat Welcker mit der grössten Wahrscheinlichkeit Thetis benannt, wofür in deren Anwesenheit in Nro. 6. eine sehr bestimmte Unterstützung gegeben ist, und die sich hier auf's Natürlichste selbst begründet.

Nro. 13. Amphora in Berlin (Nro. 1642) abgeb. in Gerhard's etr. u. camp. Vasenbb. Taf. 20. [24]) Die Hauptgruppe ist in bekannter Weise dargestellt, nur ist Achilleus, der mit Schild und Speer verfolgt, und den ein Hund begleitet, dem umblickenden Troïlos bereits sehr nahe. Polyxena, auch umschauend, voran, die Hydria unter den Pferden. Hinter Achilleus steht Thetis, wie bereits angeführt im Schleier, den sie mit der linken Hand erhebt, ruhig da. Was Welcker sagt, Thetis fasse Achilleus am Arm, ein Zeichen, dass sie ihn von der schicksalvollen That zurückhalten mögte, vermag ich nicht zu sehen, und halte es auch nicht für richtig. — Revers: Astyanax Tod durch Neoptolemos, später zu besprechen. — In

Nro. 14., einer ehemals Bassegio'schen Amphora [25]) (Taf. XV. Nro. 10.), ist dasselbe mit leiser Modification gegeben. Achilleus verfolgt nur mit dem Schwerdt, Troïlos wendet sich nicht allein herum, sondern erhebt auch, wie zur Vertheidigung, die geballte rechte Faust. Polyxena und die Hydria an den bekannten Plätzen in bekannter Art. Etwas weiter als in Nro. 13. steht Thetis von Achilleus getrennt, hier sehr deutlich nicht abmahnend oder zurückhaltend, sondern ermunternd, antreibend. — Rv. Quadriga. — Endlich finden wir Thetis in

24) Welcker Nro. 15. — 25) Welcker Nro. 16.

Nro. 15., einer Kylix, die Welcker Nro. 17 aus dem Museum in Neapel notirt hat. „Voran das fliehende Weib, dann der Knabe mit fliegendem Mantel, zu Ross sprengend, der Krieger nachsetzend mit ausgestrecktem Schild, noch eine Frau wie gebietend (?) und in der ausgestreckten Hand etwas haltend, Thetis. Rv. Ein Behelmter mit ausgestreckten Armen zwischen zwei gleichen Gruppen von je drei Kriegern, deren einer entwaffnet wird. Innen ein geflügelter Jüngling mit Lilie.“ —

Aber nicht allein zu Achilleus stehende Nebenpersonen finden wir, auch solche, die zu Troïlos und Polyxena gehören sind nachweisbar. Die einfachste Erweiterung ist es, wenn ausser den beiden Hauptpersonen noch andere Flüchtende angegeben sind. Diese finden wir einige Male. In

Nro. 16., dem oberen Theile einer volcenter Hydria des Prinzen Canino (Cab. étr. Nro. 75.), die Gerhard, etr. u. camp. Vasenbb. S. 19. Note 2 und Jahn, Telephos und Troïlos S. 82, sowie Welcker unter Nro. 22 anführen, ist ausser Polyxena eine zweite Jungfrau, auch sie mit einer Hydria gemalt. Ausserdem findet sich neben Achilleus noch ein zweiter Krieger, dessen Stellung und Handlung nicht genau angegeben wird, den de Witte Tennes, Gerhard Patroklos nennt. Nach Jahn befindet er sich hinter der Jungfrau mit Hydria, scheint also zu ihr zu gehören. Dies dürfte einigermassen auch dadurch unterstützt werden, dass wir in den beiden folgenden Nummern einen solchen zusätzlichen Krieger deutlicher als Paris charakterisirt finden,

Nro. 17., Oinochoë in München, von Braun im Bull. v. 1844. S. 73 beschrieben [26]). „Troïlos, bekleidet mit einem Rock (gonello, wohl wie in Nro. 7?), und bedeckt mit einem weiten Reitermantel, mit zwei Lanzen in der Hand, reitet ein Pferd und führt ein anderes an der Hand, unter den Pferden das zerbrochene Gefäss. Achilleus, vollständig

26) Welcker Nro. 14.

gewappnet, verfolgt ihn zu Fuss. Was diese Composition wichtig macht ist die Darstellung des Paris, der ohne Ueberstürzung aber hinlänglich beeilt sich vor dem Peleiden zurückzieht." — Fehlt wirklich Polyxena? —

Nro. 18, das Bild am Halse einer münchener Hydria mit dem Parisurteil (oben S. 209 Nro. 12.), wird von Welcker unter Nro. 13 wie folgt beschrieben: „der mit zwei Pferden fliehende Troïlos ist mit schwarz gestreiftem Mantel angethan. Vor ihm her flieht ein Bogenschütz (Paris) und eine Troerin (Polyxena), die ein am Boden liegendes dreihenkeliges Gefäss hat fallen lassen, in raschem Lauf. Hinter Achilleus ein Hoplit, sein Waffengefährte, ein zweites Weib flieht nach der anderen Seite. Ein zweiter Bogenschütze beschliesst die Darstellung zur Linken, der nur der Symmetrie wegen zugesetzt scheint, wie sonst auch Polyxena (?) oder eine Begleiterin von ihr hinter den Achilleus gesetzt wird." —

Eine solche Begleiterin der Polyxena, die wir schon einmal gesehen haben (Nro. 16.), finden wir in

Nro. 19., dem Obertheil einer depoletti'schen Hydria (Taf. XV. Nro. 3.), die ganz in Gerhard's auserl. Vasenbb. I. 14. gezeichnet ist. Unser Bild, welches noch eine zweite Besonderheit darbietet, ist auch bei Gerhard, etr. u. camp. Vasenbb. Taf. E. 10 gegeben [27]). Die Hauptpersonen sind in bekannter Weise gezeichnet, Achilleus verfolgt mit Schild und Lanze, die Hydria fehlt. Polyxena entsprechend entflieht die Gefährtin in entgegengesetzter Richtung. Vor Polyxena sitzt auf einem Stein eine Person eigenthümlicher Art. Sie ist mit Chiton und Chlamys bekleidet, scheint eine Sturmhaube ohne Busch auf dem Haupt zu tragen, stützt die rechte Hand hoch auf ein Scepter oder einen langen Stab auf, und blickt von der Verfolgungsscene, der sie zugewandt sitzt, hinweg. Welcker erkennt nach

27) Welcker Nro. 12.

Analogie von Nro. 6. Priamos, der vor dem Thore sitze, und das Gesicht vor Entsetzen abwende. Aber dieser Mann ist ganz entschieden jung, unbärtig und scheint wie behelmt zu sein, was Alles für Priamos wenig passt. Aber vielleicht lässt uns eine andere Analogie von Nro. 6. eine andere Erklärung finden. Dort meldet Antenor Priamos das Geschehene, das er offenbar als Späher auf der Warte, dem bekannten Mahle des Ilos oder sonstwo erkundet hat. Sollten wir hier nicht einen Späher wiedererkennen können, den wir ja nicht Antenor zu nennen brauchen, weil dieser auch bärtig sein müsste, wie Priamos. Ein jugendlicher, leicht gerüsteter Späher scheint mir sehr am Orte, und der Sitz dieser Person ist auch kein behauener Sitzstein, wie er dem Priamos gebührt, sondern scheint ein blosser Felsblock sein zu sollen, der die einsame Warte füglich ausdrücken mag. —

Eine andere, ebenfalls zu Troïlos gehörende Nebenperson, zeigen in zwei verschiedenen Situationen Nro. 20 u. 21, zwei Vasenbilder, von welchen Welcker unter Nro. 24 u. 25. Folgendes angiebt. „Von zwei anderen Vasen, deren vollständige und sichere Beschreibung mir fehlt, ist die Besonderheit zu merken, dass auf der einen unter den Pferden des fliehenden und von Achilleus verfolgten Troïlos ein Alter wie entseelt liegt, der für dessen in eiliger Flucht oder in Entsetzen hingesunkenen Pädagogen zu halten ist, auf der anderen eilt derselbe nach der Stadt voran.“ Sollte man im letzteren Falle nicht an Antenor denken dürfen?

Es bleiben uns in dieser Abtheilung, der Verfolgung, noch fünf Vasenbilder zu betrachten, von denen zweien durch ganz kurze Anführung Genüge geschieht, ich meine

Nro. 22., eine durch ihre rothen Figuren merkwürdige volcenter Amphora, ehemals im Cab. Durand (Cat. Nro. 382.) [28]), welche der fliehenden Polyxena eine Binde (Tänie) in die Hand giebt, auch die zerbrochene Hydria

28) Welcker Nro. 20, vgl. Gerhard etr. und camp. Vasenbb. S. 19.

unter Troïlos Pferden nicht vergisst, wohl aber Achilleus auslässt; sodann

Nro. 23., eine von Welcker als Nro. 23. citirte Kylix, welche Rochette in seinen Lettres archéologiques zu ediren versprach, aber noch nicht edirt hat. Rv. Satyresk - obscön. —

Ueber zwei andere Vasen können wir nicht so leicht hinwegkommen, über eine derselben ist vielleicht die Entscheidung in bestimmtem Sinne überhaupt nicht möglich. Die erstere dieser beiden Vasen,

Nro. 24., ist eine Canino'sche Amphora, die Gerhard in den auserl. Vasenbb. III. Taf. 185 bekannt gemacht hat [29]). Die sehr alterthümlich und zum Theil roh, obwohl in einzelnen Partien wieder sehr lebensvoll und kräftig bemalte Amphora ist in drei Streifen getheilt, von denen der unterste eine Reihe Vögel, der mittlere satyreske Obscönitäten zwischen Sphinxen eingefasst zeigt. Der obere durch die Henkel unterbrochene Streifen enthält die Bilder, die uns hier angehn. Einerseits sehen wir bei einem Löwenbrunnen, unter dessen Wasserstrahl ein Gefäss steht, und vor dem eine Pflanze, die Abkürzung des Dickichts wächst, einen mit zwei Pferden eilig dahin sprengenden Knaben von einem gerüsteten Krieger im Laufe eingeholt, an den Haaren ergriffen, nach hinten gerissen, und mit dem Schwerdt bedroht, von dem nur der weisse Griff mit Auslassung der Klinge gemalt ist. — Auf der Kehrseite flieht eine Jungfrau zu einem Altar, auf dem ein Schwan sitzt [30]), vor dem Altar 5 Stufen, welche das von zwei Kriegern verfolgte Mädchen mit einem

29) Vgl. Welcker Nro. 26. und in der Ztschr. für A. W. a. a. O. S. 43 ff., Ann. a. a. O. S. 89 ff., Creuzer in den Wiener Jahrbb. LXVI. S. 202 f., Lenormant in de Witte's Cab. Durand Nro. 65, de Witte, Cab. étr. Nro. 75, Gerhard, Neuerworb. Denkmäler zu Nro. 1640 u. 1642, auserl. Vasenbb. zu I. Taf. 14, Etr. u. Camp. Vasenbb. S. 19 ff., Jahn, Telephos und Troïlos S. 82 ff., Braun im Bull. v. 1844. S. 74. — 30) Nach Welcker mit Nachahmung apollinischer Heiligthümer, in denen Schwäne gehalten wurden.

Schritt zu ersteigen im Begriff ist, indem sie sich zugleich mit abwehrend erhobener Hand zu den Verfolgern ängstlich zurückwendet. Von diesen ist der vordere eben im Begriff, sein wieder mit weissem Griff gemaltes Schwerdt aus der Scheide zu ziehen, der andere schwingt Schild und Lanze. An diesem letzteren springt ein Hund empor, wie Hunde die Helden mehrfach begleiten. Mit dem Vogel der zwischen dieses Helden Beinen gemalt ist, weiss ich so wenig Etwas anzufangen, wie meine Vorgänger. — Alle bisherigen Erklärer, mogten sie nun, wie Creuzer, Lenormant u. A. die späte Geschichte von Tennes und Hemithea, oder mogten sie, wie Welcker, Troïlos dargestellt sehen, gingen von der Ansicht aus, dass die beiden betrachteten Seiten zwei Momente oder Scenen derselben Handlung, oder wenigstens zwei in unmittelbarem Zusammenhang stehende Begebenheiten enthalten, welche, mit theilweiser Wiederholung ziemlich willkürlich getrennt seien. Ich bin anderer Meinung und glaube nach einer neuen Erklärung die meisten der übrig gebliebenen Schwierigkeiten heben zu können. — Auf der einen Seite ist allerdings Troïlos dargestellt, das scheint mir mit Berücksichtigung der betrachteten Reihe völlig unzweifelhaft. Auch der dargestellte Augenblick wird, obgleich hier allein gegeben, völlig in den Zusammenhang der Geschichte gerückt, wenn wir an das Bild Taf. XV. Nro. 5. denken, in welchem Achilleus den Knaben an den Haaren schleift. — Die Kehrseite zeigt Polyxena, das glaube auch ich, aber nicht die mit Troïlos zugleich von Achilleus verfolgte, sondern die bei Ilion's Einnahme von Neoptolemos ereilte, gefangene und an Achilleus Grabe geopferte Polyxena. Wie die Geschichte von Achilleus und Polyxena in ihren einzelnen Umständen erzählt war, können wir freilich nicht wissen, aber das Eine steht doch wohl aus der Vergleichung der Bildwerke fest, dass nicht davon die Rede gewesen ist, noch hat sein können, dass Achilleus das Mädchen erreicht und gefangen habe. Alles beschränkt sich darauf, dass Polyxena mit Troïlos am

Brunnen betroffen wird, der Verfolgung aber entgeht, der Troïlos erliegt. Hieran spann die spätere Poësie an und weiter. Aber ist dies in unserem Bilde ausgedrückt, und nicht vielmehr das directe Gegentheil? Ist es nicht Hauptcharakterismus, dass die Jungfrau nicht entkommt, dass sie ereilt wird, und als letzten Rettungsversuch die Besteigung des Altars wagt? Und zeigt nicht die Handlung des verfolgenden Helden, der jetzt erst das Schwerdt zieht, was geschehen wird, oder lässt er uns nicht wenigstens ahnen, dass des Mädchens Leben und des Altars Heiligkeit in Gefahr sind? Ich glaube mit einigem Recht hierauf Ja antworten zu dürfen; dann aber bietet sich der von mir angezogene Mythus [31]) als leichteste Erklärung. Und diese liegt um so näher, da der Zusammenhang mit der Kehrseite sich ungezwungen giebt. Dort fehlt Polyxena, die Achilleus mit Troïlos zusammen sah, die er im Leben begehrte, und noch nach dem Tode als Opfer verlangte, hier ist die Erfüllung, das Ende, wie dort der Anlass mehr als der Anfang. Solche Verknüpfungen sind nicht selten [32]).

Wenn ich hoffen darf, durch diese Erörterung die interessante Amphora ihrer Erklärung näher gebracht zu haben, so muss ich für das folgende Gefäss auf eine positive Erklärung von vorn herein verzichten, ja mir scheint es am gerathensten, mit dieser Vase den kleinen Vorrath unerklärbarer, weil aus launenhafter Willkühr entstandener Denkmäler zu vermehren.

Nro. 25., Kylix von Vulci, aus dem Cabinet Durand (Nro. 385), jetzt im britischen Museum Nro. 835, abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 186 [33]). Auf

31) Das Nähere über Polyxena's Opferung s. unten zu den Nosten. — 32) Die durch mehrfache Erklärungsversuche und verschiedene Irrthümer in denselben weitläufigen Akten legt Welcker a. a. O. mit Ausführlichkeit und Klarheit dar; ich muss darauf verzichten, die interessante Frage in's Detail zu verfolgen, obgleich meine Erklärung dadurch nur an Festigkeit gewinnen könnte; vor Kundigen halte ich sie aber auch so für begründet. — 33) Vgl. Welcker Nro. 27.

den ersten Blick glaubt man auf der einen Seite eine Troïlosverfolgung in gewohnter Darstellung zu sehen, und ist geneigt, den beigeschriebenen Namen *ΤΕΛΕΦΟΣ* mit Jahn, Telephos und Troïlos S. 86 f., dem auch Gerhard beistimmt, in *ΤΡΟΙΛΟΣ* zu verwandeln. Aber, abgesehen davon, dass es sich doch schwer würde nachweisen lassen, wie die Verwechselung dieser beiden Namen entstanden sein sollte, ist durch diesen Vorschlag, wie Welcker gezeigt hat, Nichts gewonnen. Denn der Name steht nicht zu dem auf einem Pferde dahin sprengenden Knaben, sondern über einem Nackten, jedoch bekränzten und mit der Lanze gewaffneten Epheben, der jenem voraneilt, während der Verfolgende, dessen Episema, zwei Delphine, ihn als Achilleus bezeichnen, das Haupt und die Lanze nach hinten wendet, und wie erschreckt die Hand auf den Helm legt. Die Schwierigkeit, die schon hierin gegeben ist, wird durch die Betrachtung der Kehrseite nur vermehrt, auf welcher *HEXTOP* zu Ross nebst einem zweiten Hopliten zu Fuss, einen durch dasselbe Episema bezeichneten Helden verfolgt. An den Kampf, der zwischen Achilleus und Hektor über Troïlos Leiche, aber auch nur über diese entstand, erinnert diese Darstellung, aber in einer Weise, die gewiss keine Quelle in irgend einer Poësie oder einer ernsthaften Version des Mythus hat; Achilleus von Hektor zu Ross verfolgt ist eben so undenkbar, wie ein bei Troïlos Verfolgung auf den herbeieilenden Hektor ängstlich zurückschauender Achilleus. Um die Verwirrung auf den Gipfel zu bringen, ist zwischen die beiden besprochenen Gruppen die bekannte Gruppe der Würfler eingeschoben, die aber wieder nicht an der Würfel - oder Bretspielbasis, dem Steine hocken, sondern rechts und links an einem Thor, welches nur das skaiische kann bedeuten sollen. Von diesen Bildern reimt sich Nichts zusammen, und wenn Welcker scherzweise sagt, die Sphinx im Innern der Kylix möge andeuten, dass in den Figuren umher Räthsel aufgegeben werden, so mag er nicht Unrecht haben, und ich

füge hinzu, dass es bekanntlich gefährlich ist, das Räthsel der Sphinx durchaus lösen zu wollen. — Ob Welcker ganz den richtigen Ausdruck getroffen hat, wenn er zum Schlusse sagt, es scheine dass hier der ganzen Manier der alten Vasencomposition auf feine Weise gespottet sei, mag ich nicht entscheiden, doch glaube ich, dass diese Vase, wie sie bisher unserer Auslegungen und Combinationen gespottet hat, auch ferner derselben spotten wird, falls wir uns nicht entschliessen, dem Spott durch das Aufgeben fernerer Versuche zu begegnen. —

Von Vasenbildern dieses Gegenstandes ist als

Nro. 26., das Bild eines Lamberg'schen Krater's (jetzt in Wien?) im späten Stile anzuführen, abgebildet in Laborde's Vases Lamberg pl. 18. Troïlos, als nackter Knabe dargestellt, flieht auf einem Pferde vor Achilleus, zu dem er sich mit ängstlicher Miene, die rechte Hand wie abwehrend ausgestreckt, zurückwendet. Der Peleide verfolgt ganz gerüstet und zwar sucht er nicht, wie in den älteren Vasenbildern, den Fliehenden nur zu erreichen, um den vom Pferde Gerissenen dann zu tödten, sondern er zückt seinen Speer, den Jüngling auf dem Pferde zu durchbohren. —

So reich wie die Auswahl von Vasen dieses Gegenstandes ist, so sind es doch nicht Vasen allein, auf denen wir ihm begegnen. Welcker berichtet von zwei Reliefen, von denen eines unedirt ist.

Nro. 27. Marmor im Museum zu Brescia, im Museo Bresciano nicht veröffentlicht. Welcker schreibt unter Nro. 29, (vgl. das. Nro. 28.) Achilleus reisse Troïlos vom Pferde, hinter ihm stehe noch ein Kämpfer, sein Patroklos, und zum Troïlos gehöre ein Phryger mit der Mütze, der Pädagog.

Nro. 28. Das zweite Relief, in Mantua, abgeb. im Museo di Mantova III. tav. 9. kenne ich ebenfalls nur aus Welcker's Beschreibung a. a. O. unter Nro. 30. „Der Troer zwischen dem Troïlos und dem Achilleus, welcher die-

sen am Haar gefasst hat, streckt bittend die Hände aus, zwischen Achilleus und seinem Waffengefährten ist auf dem Grund noch ein anderer Krieger angedeutet. Troïlos hat hier einen Schild am Arm, was nur dann richtig sein würde, wenn er im Gefecht mit Achilleus fiele, wie bei späteren Dichtern; aber dann sollten ihm auch Helm und Chlamys nicht fehlen". — Diesen beiden Reliefen entspricht je ein anderes, welches übereinstimmend ein in Trauer sitzendes Weib und zwei Dienerinen vor ihr, so wie eine dritte, ältere hinter ihr enthält. Auf dem mantuaner Marmor ist diese Vorstellung von 2 Säulen eingefasst. —

Nro. 29. Auch in einem geschnittenen Steine, einem Onyxkameo in Mantua, abgeb. im Museum Worsleyanum tav. 30. 14 ist unsere Scene und zwar der Augenblick dargestellt, wo Achilleus den flüchtigen Knaben erreicht hat, und ihn am Haar ergriffen vom Pferde reisst. Die Arbeit ist überaus zierlich. —

In aller Kürze sei diesen griechischen und römischen Arbeiten die Erwähnung einer beträchtlichen Reihe von etruskischen Aschenkistenreliefs beigefügt, in denen schon Jahn, Telephos u. Troïl. S. 74 ff., Cavedoni in der Indicazione antiquaria S. 16 f. und Welcker a. a. O. Nro. 31—37. die Scene von Troïlos Verfolgung durch Achilleus wohl mit Recht erkannt haben. Die unverdächtigsten dieser Darstellungen zeigen den Augenblick, wo Achilleus wie in der Vase Nro. 24. den hier immer auf einem Pferde dahinsprengenden Troïlos erreicht hat, und an den Haaren oder auch am Helm (denn Troïlos erscheint gerüstet) oder am Arm vom Pferde reisst. Die meisten Exemplare (30, 31? 32, 33, 34) haben den Pädagogen, der bald unter dem Pferde liegt, wie oben in dem Vasenbild Nro. 20. (30, 31? 33, in Nro. 32. ist der bärtige Alte durch einen nackten Jüngling ersetzt), oder fussfällig Schonung flehend gegen Achilleus gewendet ist (32), oder starr vor Schrecken dasteht (34). In einem Exemplar (35) sind die zu Hilfe eilenden Krieger, wenn auch ausdruckslos

angegeben, ein Anderes (30) enthält einen mit Troïlos fliehenden Gefährten, einige (31, 32, 37) zeigen einen Gefährten des Achilleus (Patroklos? wie oben Nro. 27, 28.), ein Exemplar endlich (32) bietet Polyxena. — Die in Rede stehenden Aschenkisten sind folgende:

Nro. 30., Im Museum zu Florenz von Welcker als Nro. 31. notirt;

Nro. 31., Im Museum von Catajo, Cavedoni, Indicazione antiquaria p. 16. Nro. 1., Welcker Nro. 32.

Nro. 32., ebendaselbst S. 84. Nro. 859. an einer Urne von Thon, Welcker Nro. 33;

Nro. 33., aus der Gegend von Chiusi, Bull. 1846. S. 163. Welcker Nro. 33. (34);

Nro. 34., ebendaher, Bull. 1849. S. 6 f., Welcker Nro. 34 (35);

Nro. 35., ebendaher und daselbst im Museum, Inghirami, Etrusco Museo Chiusino II. 147., von Jahn, Telephos und Troilos S. 76 hieher bezogen, Welcker Nro. 35 (36);

Nro. 36., in Gori's Mus. etruscum II. 134, Welcker Nro. 36 (37), endlich einigermassen zweifelhaft,

Nro. 37., in Dempster's Etruria regalis I. 68. 1, Welcker Nro. 37 (38).

Darstellungen wie im Mus. Chius. I. 25 und Mon. Etr. I. 83, die Jahn S. 74 u. Cavedoni S. 17 ebenfalls hieher beziehen, und die schon Welcker ablehnt, kann ich in dieser Reihe auf keine Weise anerkennen. —

Viel weniger zahlreich, aber nicht weniger interessant, ja individueller ausgearbeitet als die Monumente der zweiten Scene sind diejenigen, welche

3. Troïlos Tod

uns vorführen. Voran sind hier die Vasenbilder zu nennen, welche Troïlos Ermordung in mehren Momenten und in verschiedener Weise aufgefasst enthalten. Am unmittelbarsten an die oben betrachtete Vase Nro. 24, in der wir Troïlos

von Achilleus ereilt und an den Haaren vom Pferd gerissen sahen, schliesst sich

Nro. 38, das Aussenbild der Kylix des Euphronios (Taf. XV. Nro. 6.) an [34]), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 224 u. 225 [35]). Nahe bei dem Altar des Apollon, der als solcher auf's Bestimmteste durch den Dreifuss neben demselben und durch zwei Palmen bezeichnet wird, welche den heiligen Bezirk bedeuten, den Achilleus durch Mord entweiht, ist Troïlos *ΤΡΟΙΛΟΣ* (rückl.) an den Haaren von seinen nach links davon sprengenden Pferden gerissen, und wird vom ganz und sorgfältig gerüsteten Achilleus zu dem Altar hingeschleppt, an dem er sterben soll. Daneben noch der fremde Name *ΛVΚΟΣ*. — Die Kehrseite, welcher der Name des Töpfers *Ε]VΦΡΟΝΙΟΣ ΕΠΟ[Π]ΕΣΕΝ* beigeschrieben ist, zeigt eine eilige Rüstung mehrer Helden, augenscheinlich des Hektor, Polites und der Anderen, welche demnächst gegen Achilleus um die Leiche des jüngsten Priamiden kämpfen wollen. —

Nro. 39. Das Innenbild derselben Trinkschale (Taf. XV. Nro. 5.), enthält dieselbe Scene in einem etwas fortgerückten Moment. Bis an den Altar hat Achilleus (*ΑΧΙΛΕVVΣ* sic, rückl.), den Knaben *ΤΡΟΙΛΟΣ* am Haar geschleppt, mit der letzten Anstrengung hat dieser sich wieder auf die Füsse emporgearbeitet und des furchtbaren Gegners Hand ergriffen; mit aller Kraft arbeitet er, sich loszumachen, zugleich aber streckt er, Angesichts des furchtbaren Schwerdthiebes, zu dem Achilleus ausholt, und mit dem er des Knaben Haupt vom Rumpfe trennen wird, die rechte Hand zu des Peleiden Kinn wie flehend aus.

Anders und zwar in der Darstellung mehr andeutungsweise, so dass man den Zusammenhang mehr hinzudenken muss, fasst Troïlos Ermordung

34) Interessant ist es, dass diese Vase in einem Grabe in Vulci mit der Vase Nro. 40. gefunden ist. — 35) Aus Canino'schem Besitze, Museum étrusque du p. d. C. 568.

Nro. 40., eine volcenter Hydria, seit 1834 bekannt und mehrfach besprochen [36]) (Taf. XV. Nro. 11.) [37]). Unfern vom Thore, bei dem hohen, in zwei Stufen aufgemauerten Altar des Apollon hat Achilleus (*ΑΧΙΛΕΥΣ*) den Knaben erreicht, aber nicht in dem Viergespann verfolgend, dessen Pferde links im Bilde gewiss nur decorativ zugesetzt sind, wie rechts andere vier Pferde des Hektor. Troïlos (*ΙΙΠΟΙ*, lies *ΤΡΟΙ*[*ΛΟΣ*]) ist entsetzt auf den Altar geflüchtet, umsonst, Achilleus betritt dessen unteren Absatz, und bedroht den Knaben, dessen Hände er gefasst hält, mit dem Schwerdte. Troïlos steht, von Angst erlahmt, steif und regungslos da, fast genau so wie in dem bekannten Lykurgosrelief in Welcker's alten Denkmälern II. Taf. 3. 8 der, wie unser Troïlos, für eine Götterstatue versehene Knabe. Welcker hat dies schon bemerkt, und das an Lächerlichkeit grenzende Versehen, in unserem Bilde eine Apollonstatue, die Achilleus mit dem Schwerdt bedrohe, zu erkennen, giebt der Erklärung Welcker's für jenes Relief eine neue, gute Stütze. — Rechts ist das skaiische Thor angedeutet, aus dem Hektor und ein Genoss, nach der Francoisvase Polites hervortreten, während zwischen den Zinnen der Mauer die Köpfe anderer Troer sichtbar werden. Sehr fein hat der Maler empfunden, dass er seinen Hektor nur in ruhigem Schritt anrückend, nicht zum Kampf ausfallend darstellen durfte, da er, zwei räumlich und zeitlich getrennte Scenen in den engen Raum seines Bildes zusammenzurücken genö-

36) Irrthümer oder Fälschungen und zwar der augenfälligsten Art haben die Akten über dieses, leider mit allen Fehlern in den Inschriften bei Gerhard abgebildete Gefäss stark anwachsen lassen, ohne dass sie irgend ein Interesse böten. Man findet sie dargelegt und die Abbildungen notirt bei Welcker a. a. O. unter Nro. 39. — *37)* Ich habe die Zeichnung nach der bei Gerhard machen lassen, da gegen die Genauigkeit derselben in den Figuren Nichts vorliegt, die Beischriften sind genau nach der kleinen Zeichnung eingetragen, die Welcker's Aufsatz in den Annalen a. a. O. tav. d'agg. E. F. Nro. 3. beigegeben ist. —

thigt, durch lebhaftere Bewegung Hektors die ganze Sache verwirrt, und die beiden Momente als gleichzeitig gesetzt haben würde. — Zwischen Achilleus und Troïlos stehen noch die Reste eines *ΚΑΛΟΣ*. —

Sehr eigenthümlich ist die Darstellung im vierten Monumente unserer Scene und zwar der Art eigenthümlich, dass der unrichtige Name [38]), unter dem dasselbe veröffentlicht worden ist, bei weniger genauer Prüfung den Vorzug vor dem richtigen, den Welcker ihm gegeben hat, zu verdienen scheint.

Nro. 41. Hydria Candelori, jetzt in München, abgeb. Mon. dell' Inst. I. 34. [39]) Das Hauptbild am Bauche des Gefässes und das Nebenbild auf seinem Halse gehören hier, was sehr selten ist, als eine Darstellung zusammen, und das Nebenbild giebt das Local, die Zinnen der Mauer Troias, die wir schon auf dem vorigen Monument dem Schauplatz der Begebenheit sehr nahe gerückt fanden. Im Hauptbild sehen wir den schwergerüsteten Achilleus [40]), der den zarten Knaben Troïlos am Bein ergriffen hat, grade so wie Neoptolemos den Sohn des Hektor auf unten zu betrachtenden Vasenbildern, und ihn häuptlings gegen den auf dreistufigem Bema stehenden Dreifuss des Apollon zu schmettern im Begriff ist. Schon dieser Dreifuss entscheidet gegen Astyanax Tod, und lässt uns hier nur den stärksten Ausdruck sowohl von Achilleus Wuth als von seinem Frevelmuth gegen Apollon erkennen, der des Gottes Rache hervorrief, und den etwas gemildert auch die vorigen Monumente enthielten. Bei Ilion's Einnahme bleibt Apollon ganz aus dem Spiel und sein

38) La fin des Priamides, d. h. Astyanax Tod durch Neoptolemos, s. Schluttig, Ann. III. 363. Schon Ambrosch wies das. S. 369 ff. nach, dass die Scene ausserhalb der Thore Ilion's sei, also vor die Einnahme Ilion's falle. Diese Erklärung Schluttig's hielt noch Müller im Handbuch §. 415. fest. — 39) Auch in Inghirami's Vasi fittili IV. 346. Welcker Nro. 38. — 40) Die Beischriften sind unlesbares Gekritzel, mit dem sich Grotefend in der Hall. Allg. Lit. Ztg. 1834. I. S. 300. vergebliche Mühe gemacht hat. —

Heiligthum wird nicht entweiht. Dann sind aber auch die Mauerzinnen im Nebenbild bezeichnend, auf denen sich fünf Männer, zum Theil zur Abwehr kämpfend[41]) und drei jammernde und haarraufende Frauen befinden. Auch dass von links her neben vier heransprengenden Pferden zwei Gerüstete, Hektor und Polites zu Hilfe heraneilen, ist nur für unsere Begebenheit denkbar.

Diesen steht, palladienartig gemalt [42]), Athene, die wir schon in mehren der vorher betrachteten Monumente anwesend sahen, abwehrend und zurückhaltend entgegen; hinter ihr hockt, von Schreck und Angst gelähmt, Troïlos Pädagog am Boden. — Das ist eine freilich alterthümlich rohe, aber sehr charakteristische Malerei, wie wir in dem grossen Vasenvorrath nicht allzu viele haben. —

An die Nummer 24, 38 u. 39 knüpfe ich an, um einem bisher ganz anders erklärten, und eigentlich gar nicht erklärten, berühmten Sculpturwerk in unserem Kreise seinen Platz anzuweisen.

Nro. 42. Statue des sogenannten knieenden Niobiden, in der münchener Glyptothek Nro. 125. abgebildet ohne die Ergänzungen (Kopf, Arme, Zehen des rechten Fusses) im Kunstblatt von 1828 Stück 45, danach in Müller's Denkmälern d. a. Kunst. I. 34. E. [43])

Die bisherige Erklärung sieht einen Niobiden, der, in Angst vor den furchtbaren Pfeilen Apollons, Haupt und Arme nach oben wende, um von der Gottheit Gnade zu erflehen

41) Dass einer dieser Männer eben aus einem Rhyton trinkt, begründet Welcker aus dem Ungestüm des Krieges, der das Tragische und das Alltägliche launenhaft und unmittelbar verknüpft. — *42)* Vgl. Gerhard, Etr. u. Campan. Vasenbb. S. 7. u. dagegen Welcker a. a. O. S. 98. — *43)* Diese Zeichnungen sind viel zu hart, und geben von den glatten jugendlichen Formen des schönen Körpers keinen Begriff. Diesen Zeichnungen gegenüber wird man meine Erklärung vielleicht missbilligen, weil der Körper zu alt, der *ἀνδρόπαις* zu jünglinghaft erscheint, aber man urteile dem Original, oder, wie ich, einem guten Gypsabguss gegenüber.

oder die Geschosse abzuwehren. Aber Gnadeflehen ist hier gewiss nicht ausgedrückt, die energische Wendung des Körpers nach rechts herum, die grössere Erhebung des rechten Armes, die Art wie der Oberkörper, wie gewaltsam, nach links und hinten übergebogen wird, dies Alles zeigt, dass von Flehen nicht die Rede sein kann, sondern nur von Abwehr. Aber was wird abgewehrt? Apollons Geschoss, das unfehlbare, das weither fliegende? Nein, nimmermehr, nur eine in unmittelbarer Nähe befindliche, aus unmittelbarer Nähe augenblicklich und sichtbar wirkende Gefahr kann dieses Ausweichen und dies Abwehren hervorbringen, nur der Spitze einer Lanze, der gezückten Klinge eines Schwerdtes, das der nahe Feind schwingt, gegenüber kann sich der Jüngling so geberden wie er thut. Ferner, warum kniet der Jüngling? Ist er getroffen? nein, er wehrt ja noch ab; ist er vor Angst auf die Knie gesunken? danach sieht er nicht aus. Und dann, wie gewaltsam ist diese Stellung, wie ringt er gegen sie, und mögte mit angestrengter Kraft namentlich der Füsse sich gern wieder aus derselben erheben. Hier giebt es nur eine Erklärung; eine stärkere Kraft hat den zarten Jüngling so auf den Boden geworfen, und diese stärkere Kraft bedroht ihn jetzt mit dem Tode. Mit anderen Worten: es ist Troïlos, den Achilleus vom Pferd gerissen hat, gegen den er jetzt, unmittelbar vor ihm stehend, zum Todesstreich das Schwerdt erhebt. —

4. Kampf um die Leiche.

Hier sind nur zwei sichere Monumente anzuführen.

Nro. 43. Volcenter Amphora aus Canino'schem Besitz (Mus. étr. 529, Reserve Nro. 57.), jetzt in München (Taf. XV. Nro. 12.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 223. In der Mitte der Altar, hier wieder einmal mit Beischrift *ΒΟΜΟΣ* versehen, an dem Achilleus Troïlos tödtete, dessen Leiche *ΤΡΟΙΛΟΣ* (rückl.) neben demselben am Boden liegt. Der Körper des Knaben ist, um dessen

Zartheit und Jugend auszudrücken, weiss gemalt, wie Frauen gemalt werden, und hier Athene erscheint. Es scheint, dass Achilleus (*AXIΛEVΣ* rückl.), Troïlos Haupt abgeschnitten hat, und dasselbe an der Spitze seiner Lanze den heraneilenden Troern höhnend entgegenhält, obgleich das nicht ganz deutlich gemalt ist, und man nicht einsieht, wie Achilleus mit der beschwerten Lanze kämpfen will. Doch ist der Kopf zwischen den beiden Lanzen des Achilleus und Hektor (*HEKTOP* rückl.) sonst schwer zu erklären. Hinter Achilleus, einen Kranz für den Sieger in der Hand, in ruhiger Haltung Athene und bewegter Hermes (*HEPMEΣ*) während andererseits ausser Hektor Aineias (*AINEAΣ* rückl.) Deiphobos (*ΔEIΦVBOΣ* rückl. sic) und noch ein dritter Troer andringt, den wir nach der Françoisvase Polites nennen dürfen. Auf dem Revers dieses Streifens sowie auf den anderen Streifen der in drei Felder getheilten Vase Thierfiguren. —

Nro. 44., Hydria einst Canino'schen Besitzes, de Witte Cab. étr. 1837 Nro. 143. Troïlos Leichnam in der Ephebengrösse liegt über den regelmässig aufgemauerten Altar. Achilleus, hinter dem sein Viergespann hält, setzt den einen Fuss auf den Altar und erhebt, mit der Linken auf zwei Speere aufgestützt, in der Rechten des abgehauene Haupt des Troïlos gegen Hektor und einen zweiten Gefährten, die mit den Speeren drohend auf der anderen Seite des Altars sich befinden. Der Moment ist also ein etwas früherer, als der in der vorigen Nummer dargestellte, die ich jedoch als das durch Inschriften in seiner Deutung unzweifelhafte Monument voranstellte. —

Eine fünfte Scene, die Schlussscene unserer tragischen und verhängnissvollen Begebenheit, liefert uns nicht ein Vasenbild sondern ein grosses Sculpturwerk.

Nro. 45. Marmorgruppe in Neapel (Tafel XV. Nro. 7.), lange Zeit verborgen und vergessen, endlich wieder hervorgezogen und von Rochette M. I. pl. 79 unter dem Namen Atreus mit dem Sohne des Thyestes herausgege-

ben. Ihre richtige Deutung erhielt sie durch Welcker a. a. O. Nro. 43. Troïlos Leiche blieb nicht in Achilleus Hand, der vereinten Anstrengung seiner Brüder gelang es, sie dem furchtbaren Feinde abzuringen. Auf Hektors Schulter sehen wir den entseelten Körper des schönen Knaben davon getragen. Hektor, dessen Kopf übrigens eine spätere Ergänzung, und der selbst nicht als die Hauptfigur behandelt ist, als welche sich die Leiche des Troïlos darstellt, Hektor schreitet wie im Triumph mit der Leiche des Bruders dahin, was sich einem höhnenden aber abgeschlagenen Feinde gegenüber sehr wohl begreifen lässt. Troïlos Leiche ist nicht wie in den Vasenbildern und wie wohl auch in deren Quelle, dem Epos, von Achilleus verstümmelt, nur die Wunde in der Seite zeigt die Stelle, wo des Peleiden Lanze den Knaben traf. Hierin ist Sophokles im Troïlos vorausgegangen [44]), und der Künstler musste schon aus Rücksichten der Schönheit dieser milderen Fassung der Sage folgen [45]). —

Soweit die gedrängte Uebersicht über die interessanten Denkmäler dieser letzten zahlreichen Gruppe zu den überreichen Kyprien. Es bleibt uns zum Schlusse noch die Erwähnung eines literarisch überlieferten und eines erhaltenen Monumentes, welche uns eine der letzten Begebenheiten des Epos in die Erinnerung rufen.

XVI. Palamedes Tod.

Nach der ältesten Erzählung, die uns Pausan. X. 31. 1. bewahrt hat, wurde Palamedes von den beiden so vielfach verbundenen Helden Odysseus und Diomedes ertränkt beim Fischfang; die Tragödie setzt die Steinigung durch das Heer an die Stelle dieser rohen und widerwärtigen Todesart [1]).

44) S. oben in den literar. Bearbeitungen. — 45) Ueber eine Wiederholung der Figur des Hektor im Palast Grimani, die als Odysseus restaurirt ist, berichtet Welcker am Schlusse seiner ausführlicheren Besprechung dieser Gruppe. — 1) Ausserdem giebt es noch eine Reihe anderer Erzählungen von Palamedes Tode. S. Hygin. fab. 105, Philostr. Her. 10, Dictys II. 15, Dares 28.

Odysseus Eifersucht oder sein Zorn über die Entlarvung im verstellten Wahnsinn (oben S. 280) werden als die Beweggründe des Frevels angeführt. Von Kunstdarstellungen haben wir zunächst

Nro. 1., ein Gemälde (Tafelgemälde, πίναξ) in Ephesos zu erwähnen, von dem uns aus Aischrion's Ephemeriden Tzetzes Chil. VIII. 403 berichtet, der das Gemälde, wohl nach demselben Gewährsmann, dem bekannten Maler Timanthes (oben S. 314) beilegt, während dasselbe ohne Anführung des Künstlernamens auch bei Ptol. Hephaest. lib. 1 am Anfang erwähnt wird. —

Den Steinigungstod aber des Palamedes erkennt Welcker in

Nro. 2., einem in Aulis gefundenen Vasengemälde [2]), abgeb. in Millin's Peintures de Vases II. pl. 55. [3])

Aus einem über Mannshöhe unregelmässig aufgeworfenen Steinhaufen, an dessen Fusse Wellen angegeben sind, ragt mit mehr als dem halben Körper ein jugendlicher Mann hervor, der emporblickt zu einem auf ihn niederfahrenden geflügelten Drachen, und über dem ausser dem Namensfragment *ΑΓΑ* sich ein Kerykeion befindet. Dieser jugendliche Mann gilt Welckern als Palamedes, der Steinhaufen als der „steinerne Rock" der Ilias [4]), als des λεύσιμον πέτρωμα bei Euripides [5]), die Wellen als Andeutung des Meeresufers, an dem die Hinrichtung stattfand, der Drache als der Oistros, den wir sonsther kennen [6]), das Kerykeion als Andeutung der erfinderischen Natur des Palamedes, die Buchstaben *ΑΓΑ* endlich fasst er als verschriebenen Rest des Namens *ΠΑ-ΛΑ*μηδης. Dies hangt Alles auf's Beste zusammen, und ist kaum auf irgend einem Punkte angreifbar, falls man von dem einen Umstande sich überzeugen kann, dass dieser Stein-

2) Zuerst einzeln herausgegeben von Scrofani, expl. des peint. d'un vase gr. trouvé dans l'Aulide 1809. — 3) Auch Welcker, Alte Denkm. Taf. 27. vgl. S. 435 ff. — 4) Il. III. 57. — 5) Orest. 442. — 6) Welcker belegt sein Vorkommen S. 436 f.

haufen wirklich die Steinigung bedeute, und dass die griechische Kunst so dargestellt hat, dass sie einen Steinhaufen in dem nicht etwa die Leiche des Gesteinigten liegt, sondern aus dem der zu steinigende Mensch so emporragt wie hier, für die Steinigung selbst setzte. Dies zugegeben, folgt das Uebrige von selbst, und da der mythischen Steinigungen nicht eben manche bekannt sind, wird man unwillkürlich auf die des Palamedes hingeführt, was unter Zugeständniss der Prämisse nie hätte bezweifelt werden sollen.

Ich habe mich aber bisher nicht davon zu überzeugen vermocht, dass hier wirklich Steinigung gemeint sei, weil mir für diese Art des Ausdrucks in der griechischen Kunst die Analogien fehlen. Eben so wenig aber halte ich irgend eine der anderen Deutungen, die versucht wurden, für irgend zulässig, noch mag ich die Echtheit der seltsamen Darstellung anzweifeln. Mögen deshalb die Akten einstweilen noch offen gehalten werden. —

IV.

Kreis der Ilias.

Literarische Bearbeitungen: Epos: Ἰλιάς von Homer; Trilogie von Aischylos [1]); Tragödien [2]) von: Sophokles, Euripides, Aristarchos von Tegea, Timesitheos, Dionysios von Syrakus; ausserdem eine Reihe unsicherer unter dem Titel: Ἀχιλλεύς, die auch in die Aithiopis gehören können [3]); römische [4]) von Naevius, Ennius, Attius; die späteren Bearbeitungen des Stoffes der Ilias von einem Tzetzes u. A. können hier, wo das Epos selbst erhalten ist, in keinen Betracht kommen.

1) Aischylos Μυρμιδόνες, Νηρεΐδες (?), Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα, Welcker, Trilogie S. 415 ff., Griech. Tragg. I. S. 33 ff., G. Hermann, De Aeschyli Myrmidonibus, Nereïdibus, Phrygibus in den Opusculis V. 136 ff. — 2) Sophokles: Φρύγες (Ἕτορος λύτρα), Welcker, Gr. Tragg. I. S. 135; Euripides Ῥῆσος, vgl. Welcker a. a. O. II. 511 u. III. S. 1101; Aristarchos von Tegea, Ἀχιλλεύς das. S. 933; Timesitheos: Ἕκτορος λύτρα; ebendas. 1046; Dionysios I. Ἕκτορος λύτρα in einem Verse des Tzetzes Chil. V. 178 ff. ebendas. 1232. — 3) So von Agathon das. 989, Iophon, Kleophon, Diogenes, Karkinos d. j. u. A. Vgl. das. in der Uebersicht III. S. 1486. — 4) Naevius: Hector proficiscens, das. 1059 und 1369; Ennius: Achilles nach Aristarchos, Hectoris lytra nach Sophokles; Attius: Achilles = Myrmidones nach Aischylos, Epinausimachia nach denselben, Hektoris lytra ebenso, Nyctegresia Welcker a. a. O. III. S. 1102 ff. u. 1139 ff.

Ehe wir die Zusammenstellung und Erklärung der Bildwerke zu den einzelnen Gesängen und Begebenheiten der Ilias beginnen, sind voran einige Monumente zu nennen, welche in grösserer Ausdehnung mehre Begebenheiten zusammenfassen, oder den Gesammtinhalt darzustellen auf ihre Weise versuchen. Einer ähnlichen Erscheinung sind wir erst einmal, und zwar im Kreise der Thebaïs in dem Panfilischen Relief begegnet, welches (oben S. 148) die Hauptbegebenheiten der Thebaïs, um Amphiaraos Niederfahrt als Centrum gruppirt, uns vorführt. Hier findet Aehnliches in weit ausgedehnterem aber auch lange nicht so tief poëtischem Sinne Statt. — Das älteste, literarisch überlieferte Beispiel dieser Art sind:

Nro. 1., die Mosaikfussböden in Hieron's II. von Syrakus (Ol. 127. 3—148) grossem Prachtschiff, welches uns Athen. V. 206 ff. beschreibt, woselbst von diesen Mosaikfussböden 207. c. Folgendes berichtet wird. „Das Schiff hatte drei Säle (τρικλίνους θαλάμους), von denen der nach dem Schiffsschnabel zu liegende die Küche war. Alles dieses hatte Fussböden aus Mosaik von buntfarbigen Steinen zusammengesetzt, in denen der ganze Mythus über die Ilias (πᾶς ὁ περὶ τὴν Ἰλιάδα μῦθος) bewunderungswürdig dargestellt war." Obgleich diese Worte keineswegs klar und treffend sind, so scheint doch wohl eine grössere Bilderreihe nach Begebenheiten der Ilias das Einzige zu sein, woran bei diesen Fussbodenmosaiken gedacht werden kann. — Ferner gehört doch wohl auch hierher:

Nro. 2., ein bellum Troianum pluribus tabulis, quod est in Philippi porticibus, nebst einigen anderen heroïschen Scenen (Orestes mordet Klytaimnestra und Aigisthos, Kassandra) [1]), von einem sonst nicht bekannten Maler Theodoros, den Müller, Handb. §. 415. in die 120, Sillig im C. A. in die 118 Ol. setzt. Freilich ist mit Plinius Notiz

1) S. Welcker zu Philostrat. Imagg. p. 459.

H. N. XXV. 40. sect. 40. bei ihrer Kürze und Vereinzelung nicht Viel zu machen, aber ein troischer Krieg in einer Reihe von Tafelgemälden dargestellt, muss doch eine Folge, einen Zusammenhang gehabt haben, oder Plinius Ausdruck ist ganz unrichtig. Somit haben wir hier ein zweites Beispiel einer Reihencomposition troischer Scenen. — Diesen wirklich vorhanden gewesenen Kunstwerken wird es erlaubt sein, eine äusserst charakteristische Dichterfiction von ganz Aehnlichem anzuschliessen, die, obgleich an sich nicht in unsere Reihe aufzunehmen, dennoch ganz gewiss auf Wirkliches hinweis't und für die Gewöhnlichkeit der Darstellung troischer Scenen in grösserer Abfolge ein wichtiges Zeugniss giebt. Virgil schreibt Aen. I. 456 von Bildwerk (Malereien), das er in den Tempel der Here in Karthago setzt:

. . . videt Iliacas e x o r d i n e pugnas
Bellaque iam fama totum volgata per orbem,
Atridas, Priamumque, et saevum ambobus Achillem.

Wenn schon die pugnae ex ordine ganz das bezeichnen, wovon wir hier reden, reihenweise Darstellungen troischer Kämpfe, so wird dies bestätigt durch die genauere Angabe von Einzeiheiten, Vs. 466 ff. Patroklos Tod und die Flucht der Griechen, dann Achilleus in den Kampf eilend, Rhesos nächtlich von Diomedes überfallen, Troïlos von Achilleus verfolgt nach einer neueren Tradition, als die wir eben kennen gelernt haben, das Gebet der troischen Weiber zu Athene, Hektor's Schleifung, Memnon mit seinen Aithiopen und Penthesileia: dies sind die Scenen, die nach einander beschrieben werden, und die einander so augenscheinlich entsprechen, dass hiedurch, indem eine der durchgreifendsten Compositionsarten der alten Kunst, die Responsion bewahrt ist, ein nicht geringer Beweis für meine Annahme geliefert wird, dass Wirkliches dem Dichter vorgeschwebt habe. Und dies wird wiederum dadurch bestätigt, dass Vitruv VII. 5 als gewöhnliche Gegenstände der Megalographie in Wandgemälden ausser Götterfabeln t r o i s c h e K ä m p f e und Irrfahrten

des Odysseus nennt; wie auch Petronius cap. 29 von einer Halle mit Gemälden redend, als deren Gegenstände Iliada et Odysseam angiebt, was eben auch nur von Gemälde- oder Scenenreihen beider Gedichte verstanden werden kann. —

Auch unter den erhaltenen Kunstwerken haben wir ein Beispiel solcher Reihendarstellungen aus der Ilias in den Wandgemälden des sogenannten Tempels der Venus in Pompeii in v. Steinbüchel's antiquarischem Atlas Taf. VIII. B. C.D. von denen unten im Einzelnen die Rede sein wird. —

Von den erhaltenen Bildwerken, welche den Hauptinhalt des ganzen ilischen Mythus zusammenzufassen streben, behaupten die römischen Schultafeln ein eigenes Interesse. Von diesen Schultafeln sind mehre grössere und kleinere Fragmente auf uns gekommen, welche das Gemeinsame haben, dass sie in einer Folge über einander liegender und zum Theil ein Haupt- und Mittelbild umschliessender Streifen die bedeutendsten Begebenheiten in einigen durch Beischriften erklärten Personen darstellen, in der augenscheinlichen und durch zwei Verse auf der gleich zu beschreibenden Tabula Iliaca bestimmt ausgesprochenen Absicht, den Schülern eine leicht fassliche und im Gedächtniss zu bewahrende Uebersicht des Bemerkenswerthesten aus der Heldenpoësie zu geben. Aus später Zeit, dem 3 oder 4 christlichen Jahrhundert stammend, opfern sie ihrem Schulzweck die eigentlich künstlerische Behandlung, ihr Interesse ist daher vielmehr ein literar- und culturhistorisches als ein artistisches und kunstgeschichtliches, weshalb ich mit einer möglichst kurzen Beschreibung, ohne Abbildungen zu geben, diesen Tafeln genug zu thun glaube. Die bekannteste derselben ist

Nro. 3., die sogenannte Tabula Iliaca, abgeb. im Museo Capitolino IV. 68. [2]). Zur Erklärung des alten Be-

2) Und mehrfach sonst, so in Müller, de cyclo epico Graecorum cet., in der Gal. myth. pl. 150, und ganz klein in Inghirami's Gal. om. I. 3, in der auch, durch die Bände zerstreut, die einzel-

ger: Bellum et excidium Troiae 1699, und, nach verschiedenen anderen Behandelungen, durchgreifend und abschliessend ein Aufsatz Welcker's in den Annalen des Instituts I. S. 227 ff. — Die Tafel, aus Stucco gearbeitet, zerfiel in drei, durch zwei Pfeiler getrennte Columnen, von denen wir die mittlere und die rechte haben. Die mittlere, breitere Columne zwischen den zwei Pfeilern, auf welchen eine von der Teichopoiia bis zu Hektors Begräbniss auf dem rechten Pfeiler erhaltene prosaische Inhaltsangabe der Ilias geschrieben war, enthält im Mittelbild eine Darstellung der Iliupersis nach Stesichoros [3]) mit besonderem Bezug auf Aineias, den Gründer von Rom als Neuilion [4]). Ueber dem Mittelfelde findet sich ein Streifen mit Scenen des ersten Gesanges der Ilias, unter dem Hauptbilde dagegen sind zwei Streifen, von denen der obere Scenen der Aithiopis, der untere solche aus der Kleinen Ilias enthält. Auf einer Leiste über dem oberen dieser beiden Streifen steht, fortlaufend in einer Zeile, das Distichon:

> [ὦ φίλε παῖ, σὺ μὲν] ὡρῆον μάθε τάξιν Ὁμήρου,
> ὄφρα δαεὶς πάσης μέτρον ἔχῃς σοφίας [5]),

worin der Zweck der Arbeit deutlich angegeben ist. Das Hauptfeld zeigt innerhalb der Mauern Troias das hölzerne Pferd, und unter verschiedenen Scenen des Kampfes und der Zerstörung Priamos Tod, Menelaos und Helena's Begegnung, Aithra mit ihren Enkeln, Aineias, bemüht die Heiligthümer zu retten; aus dem Thor entflieht, von Hermes geführt Aineias, Anchises, der die Heiligthümer trägt auf den Schultern, Askanios an der Hand. Vor der Mauer links an Hek-

nen Streifen etwas grösser gegeben werden. Vergl. über die sonstigen Abbildungen und Besprechungen Welcker, Ann. I. 227. Note 1 u. 2. — 3) *ΙΛΙΟΥ ΠΕΡΣΙΣ ΚΑΤΑ ΣΤΗΣΙΧΟΡΟΝ*. — 4) Die Inschrift neben dem sich einschiffenden Aineias ist *ΑΙΝΗΑΣ ΣΥΝΤΟΙΣ ΙΔΙΟΙΣ ΑΠΑΙΡΩΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΣΠΕΡΙΑΝ*. Die ferneren Beweise bei Welcker S. 233 ff. 238 u. 39. — 5) ὡρῆον nach römischer Aussprache, wie auch *ΑΙΝΗΑΣ*, *ΑΡΙΣΤΗΑ*, wie *ΤΙΧΟΣ* und Anderes. Welcker, S. 230 mit Note 6.

tor's Grabe trauernde Troerinnen, Andromache mit Astyanax, Kassandra, Hekabe und Helenos zweimal, rechts Polyxena's Opferung an Achilleus Grabe. Darunter Aineias schon erwähnte Einschiffung und links entsprechend die griechische Flotte (*ΝΑΥΣΤΑΘΜΟΝ ΑΧΑΙΩΝ*). Zwischen Hektor's und Achilleus Grabe die Inschrift *ΙΛΙΟΥ ΠΕΡΣΙΣ ΚΑΤΑ ΣΤΗΣΙΧΟΡΟΝ*; darunter in grösserer Schrift *ΤΡΩΙΚΟΣ* scil. *ΠΙΝΑΞ* [6]); unter den Schiffen der Griechen die Angabe der hier in ihrem Hauptinhalt dargestellten Gedichte: *ΙΛΙΑΣ ΚΑΤΑ ΟΜΗΡΟΝ*, *ΑΙΘΙΟΠΙΣ ΚΑΤΑ ΑΡΚΤΙΝΟΝ ΤΟΝ ΜΙΛΗΣΙΟΝ*, *ΙΛΙΑΣ Η ΜΙΚΡΑ ΛΕΓΟΜΕΝΗ ΚΑΤΑ ΛΕΣΧΗΝ ΠΥΡΡΑΙΟΝ*. —

Der Streifen über dem Hauptbild giebt von links nach rechts folgende Scenen des 1. Gesanges der Ilias: Chryses dem Apollon Smintheus opfernd; die Pest; Kalchas Wahrsagung und der Streit der Fürsten; Darbringung der Hekatombe an Apollon und Chryses seine zurückgegebene Tochter umarmend. Ueber dem Pfeiler mit der Inhaltsangabe der Ilias: Thetis von Zeus Rache für Achilleus flehend. — Die Streifen rechts vom Hauptbild enthalten mit den Zahlzeichen der Gesänge und Namensbeischriften der Personen [7]) versehen, von unten nach oben die Hauptbegebenheiten des XIII—XXIV. Gesanges der Ilias, die hier einzeln aufzuzählen zu weit führen würde. Endlich in den Streifen unter dem Hauptfelde sehen wir im oberen folgende Scenen der Aithiopis von links nach rechts: Penthesileia's Tod; Thersites Züchtigung; Memnon's Tod; Achilleus Tod; Odysseus und Aias Achilleus Leiche rettend; Achilleus von Thetis und den Musen beklagt, Aias im Wahnsinn. Der untere Streifen giebt, ebenfalls von links nach rechts aus der Kleinen Ilias Folgendes: einen nicht näher bezeichneten Kampf, wahrscheinlich Paris Tod durch Philoktetes; Eurypylos und Neoptolemos; Palladienraub; Einbringung des hölzernen Pferdes (*ΑΝΑΓΟΥΣΙ ΤΟΝ ΙΠ-*

6) S. Welcker S. 240. — 7) Hievon macht nur Streifen 5 v. u. (Il. *P*) eine Ausnahme.

ΠΟΝ); Priamos und Sinon; endlich Kassandra's Entehrung durch Aias. —

Von den kleineren Fragmenten ähnlicher Schultafeln steht der Tabula Iliaca am nächsten

Nro. 4., ein Stuccorelief, ehemals im Besitze Bianchini's in Verona, später in Paris, jetzt nach Verona zurückgebracht [8]), abgeb. in Choiseul-Gouffier's Voyage pittoresque de la Grèce II. p. 346. [9]). Das Mittelfeld, von dem die linke obere Ecke erhalten ist, enthielt wie die Tabula Iliaca eine Iliupersis. Es ist nur ein Theil der Mauern und Baulichkeiten Troias erhalten und von den Personen ein Kopf des Aineias neben einem Tempel, auf dessen Wand die Beischrift *AINEIAΣ* [10]) steht; sodann eine Frau mit einem Kinde, von der sich ein Gerüsteter rasch entfernt, wohl in Bezug auf Astyanax Tod. Auf der Rahmenleiste des Mittelfeldes steht oben *IΛIAΣ* O[μήρου], seitwärts finden sich die Zahlzeichen des 1—5 Gesanges der Ilias neben den entsprechenden Figurenstreifen, nur dass der Streifen des ersten Gesanges wie bei der Tabula Iliaca sich über das Mittelfeld erstreckt. Der Rest dieses Streifens enthält Chryses Bitte vor Agamemnon. Links sehen wir die Versammlung der Fürsten, von denen *AKIΛΛEYΣ* und *ΔIOMHΔHΣ* mit Beischriften versehen sind, dann *KPYΣHΣ* vor *AΓAMEMNΩN* knieend, endlich rechts auf einem Karren die dargebrachte *AΠOINA*. Der folgende Streifen, neben dem *B* und *MINIΣ* (sic) steht, enthält der Streit der Fürsten; der dritte mit *Γ* bezeichnete, ausser einem mit der Unterschrift

8) S. Inghirami G. O. I. S. 18. — 9) Früher ungenau bei Montfaucon, Ant. expl. suppl. IV. pl. 38, bei Maffei, Mus. Veron., Inscript. variae p. 468, vgl. Foggini, Mus. Capit. tom. IV. p. 356. Welcker, Ann. I. p. 230 f. Nach Choiseul-Gouffier, abgeb. in Inghirami's G. O. I. pl. V. — 10) Diese Form allein musste nebst dem gleich zu erwähnenden *ΔIOMHΔOYΣ APIΣTEIA* allein hinreichen, um, abgesehen von den Maassen des Fragments, die Nichtzugehörigkeit zur Tabula Iliaca zu beweisen, die Montfaucon annahm, Maffei abwies. —

ΠΡΙΑΜΟΣ versehenen Fragment, die Rettung des Paris durch Aphrodite nach dem Zweikampf mit Menelaos. Die Unterschriften geben *ΑΦΡΟΔΙΤΗ*, *ΠΑΡΙΣ* (sic) und *Μ*[ε-νελαος]. Der vierte Streifen enthält, mit *Δ* und *ΟΡΚΙΩΝ ΣΥΓΧΥΣΙΣ* bezeichnet die Vertragsspenden vor dem Zweikampf des Menelaos und Paris sowie Pandaros Verrath gegen Menelaos. Endlich finden wir im untersten Streifen, neben dem *E* und *ΔΙΟΜΗΔΟΥΣ ΑΡΙΣΤΕΙΑ* steht, Aphrodites Verwundung durch Diomedes, den Athene anfeuert, abgebildet. Der Rest fehlt. —

Der Vollständigkeit wegen sei hier noch ein anderes Fragment,

Nro. 5., ebenfalls von einem Stuccorelief in der Capitelsbibliothek in Verona, abgeb. in Montfaucon's Ant. expl. suppl. IV. pl. 38. [11]), angeschlossen, welches streng genommen, nicht in den Kreis der Ilias gehört. Dasselbe bietet freilich in dem Mittelfelde, von dem nur ganz geringe Reste des linken Randes übrig sind, dem Anscheine nach ebenfalls eine Iliupersis, indem Fragmente der Mauern und Thürme Troia's erkennbar sind, in den erhaltenen, in zwei Columnen eingetheilten Seitenstreifen der linken Seite jedoch nicht Scenen der Ilias, sondern solche aus anderen Gedichten des Cyclus. Die zwischen den Bilderfeldern angebrachten Pfeilerchen enthalten Inschriften, denen die links davon befindlichen Bilderchen entsprechen. Ich werde dieselben gelegentlich an geeigneten Orten im Einzelnen anführen. —

Erfreulicher als diese Producte später Kunstzeit sind die Denkmäler, welche uns die einzelnen Begebenheiten der Ilias

11) Hienach in Inghirami's G. O. I. tav. 6. die an beiden Orten sehr undeutlichen Inschriften giebt ohne Abbildung der Figuren genauer Maffei Mus. Veron. p. 468.

in einer ziemlich vollständigen Reihenfolge darstellen, obwohl es nicht verschwiegen werden darf, sondern vielmehr als ein merkwürdiges Factum hervorgehoben werden muss, dass die Monumente zum Kreise der Ilias weder an Zahl noch an Interesse die Bildermasse des Kreises der Kyprien erreichen und an Interesse und künstlerischer Bedeutung auch hinter den Bildwerken mancher anderen Kreise wenigstens grossentheils zurückbleiben. Dies ist erklärbar, wenn man die Natur des Gedichtes, wie es uns vorliegt und dem bildnerischen Alterthum vorlag, genauer betrachtet. Räumlich werden die grössten Theile durch Kampfbeschreibungen gefüllt, welche allerdings in der poëtischen Darstellung meistens eigenthümlich genug hervortreten, aber der bildlichen Reproduction wenig Gelegenheit zu charakteristischer Entfaltung bieten. Aber auch das ist hiebei nicht zu vergessen, dass wir den Bilderkreis zur Ilias wohl auf die doppelte Zahl von Monumenten bringen könnten, wenn wir die grosse Masse von Kampf- und Rüstungsscenen auf gemalten Vasen und anderen Monumenten auf bestimmte Begebenheiten der Ilias beziehen könnten, wie sie wahrscheinlich in der That zur Ilias gehören. Diese Beziehung auf bestimmte Einzelheiten tritt aber in den allermeisten Fällen nicht hervor, und so würde es bare Willkür sein, wenn man sie beliebig suppliren oder voraussetzen wollte. Unbezeichnende Bildwerke kommen allerdings auch zu anderen Gedichten vor, aber selbst die charakterloseste Darstellung des Parisurteils und ähnlicher Begebenheiten lässt sich erkennen, nicht so ein Kampf zwischen zwei, drei und mehren Helden, wo Namensbeischriften fehlen. Um also der Ilias in ihrem Einfluss auf die bildende Kunst namentlich der älteren Zeit und handwerksmässigen Uebung gerecht zu sein, um ihre Popularität auch von dieser Seite nicht mit dem leisesten Zweifel zu berühren, muss hier ausgesprochen werden, dass wir die zahlreichen Schlacht- und Rüstungsdarstellungen in ihrer grössten Masse ohne Zögern der Ilias zusprechen, obwohl

wir darauf verzichten, sie einzeln anzuführen. — Wir haben es also im Folgenden fast durchaus mit charakteristischen Darstellungen ilischer Scenen zu thun, für welche wir die in den Gesängen des grossen Gedichtes gegebene, bequem übersichtliche Eintheilung festhalten wollen. —

I. Erster Gesang.

1. Vers 25—34. Agamemnon und Chryses.

Die Reihe unserer Iliasbildwerke eröffnen wir mit

Nro. 6., einem Relief von parischem Marmor und von echt griechischer Erfindung (Taf. XVI. Nro. 11.), im Besitze des Herrn Disney in England, abgeb. im Museum Disneianum pl. 39. Dargestellt ist der Augenblick, wo Agamemnon in heftiger Rede zu Chryses die Worte gesprochen hat: *μή σε, γέρον κοίλησιν ἐγὼ παρὰ νηυσὶ κιχείω* und wo Chryses erschrickt und, der ihn wegweisenden Rede gehorchend, schweigend zum Strande des weitaufrauschenden Meeres geht, zu seinem Gott zu flehen. Er wendet sich, im langen Gewand, den Schleier über den Kopf gezogen, das Scepter des Apollon in der Hand, gesenkten Hauptes hinweg von den achäischen Fürsten, unter denen Agamemnon mit lebhafter Geberde sein rasches Wort begleitend voransteht. Auf diesen folgt, nachdenklich auf seine Lanze gestützt, Menelaos, neben dem Odysseus steht, seinen Bogen in der Hand, seine Schiffermütze auf dem Haupt. Auch er schaut dem geschmähten Priester mit bedenklichem Blicke nach, denn er, wie der bedächtigere der Atreiden mag ahnen oder fühlen, dass Agamemnon's zornmüthiges Benehmen böse Folgen haben kann. Aehnliches scheinen sich zwei jugendliche Helden, welche nach rechts den Abschluss machen, und die wir Achilleus und Aias den Telamoniden oder Diomedes nennen können, im Gespräch

zu überlegen. Sehr gut hat also der Künstler ausgedrückt, was der Dichter sagt: das ganze Heer wollte des Priesters Bitte um Lösung seiner Tochter gewährt wissen, und fein hat er die Aelteren und die Jüngeren von einander unterscheidend charakterisirt, jene schweigen, wo der König redet und befiehlt, aber sie schweigen in nachdenklicher Trauer, diese reden, vielleicht ein Wort des Unmuthes, wie es später Achilleus gegen Agamemnon herausstösst, mit einander austauschend. — Dass die Tabula Veronensis (Nro. 4.) Chryses Bitte enthält, ist erwähnt.

2. Vers 187 ff. Achilleus und Agamemnon im Streit.

Wir haben hier mit Ablehnungen unrichtig bezogener Monumente zu beginnen. Der Prinz von Canino hatte dem einen Aussenbild einer volcenter Kylix seines Besitzes (Musée étrusque Nro. 1737), die jetzt im brit. Museum Nro. 830 sich befindet, und in der londoner Archaeologia [1]) vol. XXXII. pl. 10 abgebildet ist, den Streit des Achilleus und Agamemnon zu erkennen geglaubt. So unwahrscheinlich nun selbst nach der blossen Beschreibung [2]) die gegebene Deutung sein musste (denn zwei mit gezogenen Schwerdtern wüthend auf einander losstürzende Krieger, welche je zwei Gefährten mit Mühe zurückhalten und zu entwaffnen streben, während ein fünfter mitten zwischen den Gruppen in lebhafter Bewegung erscheint, dies, sollte ich denken, ist doch wohl deutlich genug etwas ganz Anderes, als die Scene der Ilias, wo Achilleus allein sein Schwerdt halb zieht und von Athene durch

1) Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity published by the society of antiquaries of London. — 2) Auch Welcker hat, freilich nur mit des Prinzen eignen Worten das Vasenbild in seine Ergänzungen zu Inghirami's Galeria omerica in der Hallisch. Allgemein. Literat. Zeitung. 1836. I. S. 595. aufgenommen. Diese wichtigen Nachträge werde ich fortan so citiren: Welcker zu Ingh. G. O.

Worte zurückgehalten wird), so hat sie doch für eine Reihe anderer Vasen Nachfolge gefunden, die glücklicherweise zum Theil abgebildet, also der Prüfung eines Jeden vorgelegt sind. Es sind die folgenden Gefässe: archaische Hydria im britischen Museum Nro. 465, abgeb. Archaeologia a. a. O. pl. 12; Kylix Canino ebendas. Nro. 829 mit rothen Figuren, abgeb. das. pl. 12 und eine zweite Kylix daselbst Nro. 711 mit schw. Fig., noch unedirt. Diese Gefässe zeigen, wenn auch mit kleineren Verschiedenheiten dieselben 7 Personen in derselben Handlung und wesentlich derselben Gruppirung wie die zuerst angeführte Kylix, sie alle stellen aber die vermuthete Scene sicher nicht dar. Eine neue Deutung theilte mir Otto Jahn persönlich mit, die ich für viel wahrscheinlicher achte, deren Veröffentlichung ich aber meinem Freunde nicht vorweg nehmen mag. — Auch das Gefäss in de Witte's Catalogue Beugnot Nro. 50. (Rv.) stellt schwerlich wirklich vor, was der Herausgeber annahm, Achilleus und Agamemnon im Wortwechsel. Der Name *AXIΛΛEYΣ* in ganz kleiner, kaum lesbarer (pour ainsi dire illigible) Schrift, ist wie de Witte selbst sagt, durchaus unsicher (on pourrait y retrouver les élémens du nom d'A., mais rien n'est moins certain.). Wenn er meint, die Scene sei auch ohne Namen ausreichend charakterisirt, so kann ich dieser Ansicht nicht beipflichten. Die Anwesenheit des angeblichen zu Agamemnon stehenden Chryses, nicht etwa des wie im schönen Relief Nro. 6. weggewiesenen, macht die Sache ganz unwahrscheinlich. —

Völlig sicher dagegen stellt eine Scene des Streites:

Nro. 7., ein Wandgemälde aus dem s. g. Tempel der Venus in Pompeji (Taf. XVI. Nro. 1.) dar, leider nur ungenügend abgeb. in A. v. Steinbüchel's antiquarischem Atlas Taf. VIII. B. 1. Es ist der Augenblick gewählt, wo Achilleus gegen Agamemnon das Schwerdt ziehn will. Der Peleide, nackt bis auf das abfallende und um den linken Arm und den rechten Schenkel flatternde Gewand, ist eine

kühne und schöne Figur und es ist fein, dass er sich nicht ungestümer bewegt, da er, von Athene, die hinter ihm erscheint, gewarnt, seine Drohung nicht wahr machen wird. Die Gehaltenheit im Zorn, welche der Dichter in seiner Weise meisterlich darstellt, ist auch hier wohl ausgedrückt. Agamemnon, der König sitzt, ebenfalls eine gut gezeichnete Gestalt, auf einem Throne, das lange Scepter in der Hand, mit unmuthsvoller Geberde vor Achilleus, als sei er zweifelhaft ob er aufspringen solle. Ein zum Theil fragmentirter Bärtiger, wohl Nestor hält ihn zurück. Hinter Agamemnon vier Krieger, zum Theil sichtbar und ein fünfter Kopf. Ist dieser wirklich weiblich, wie es scheint, so kann nur das Mägdlein gemeint sein, über das der Streit ausbrach, und wir hätten hier wirklich ein Motiv welches früher auf zwei mit Unrecht hieher bezogenen Monumenten, zwei Sarkophagreliefen angenommen wurde, denen ich oben unter den Darstellungen des Achilleus auf Skyros ihren Platz angewiesen habe [3]).

Von Sculptur gehört dagegen ziemlich ohne Zweifel in unsere Scene

Nro. 8., ein Relieffragment aus Capri, welches, nach Tischbein's Homer nach Antiken in der Galeria omerica I. 25 abgebildet, Achilleus darstellt, wie er das Schwerdt in die Scheide zurückstösst, nachdem Athene seinen gegen Agamemnon überwallenden Zorn gemässigt hat. —

Sodann sei daran erinnert, dass die Tabula Iliaca (oben Nro. 3.) Chryses Flehen zum Apollon um Rache, die Pest im Lager und den Streit der Fürsten in dem Momente enthält, wo Achilleus sein Schwerdt gegen Agamemnon ziehn will [4]) und von Athene zurückgehalten wird.

3) Oben S. 288. Nro. 3. u. S. 290 Nro. 11. Doch siehe Welcker zu Ingh. G. O. S. 607. — 4) Beiläufig sei hier bemerkt, dass durch die bildlichen Darstellungen von Achilleus Zorn gegen Agamemnon der Vers Il. I. 219 in Verbindung mit Vers 194 seine einfache Erklärung findet. Vers 219 legt Achilleus die Hand an den Schwerdtgriff, während er Vers 194 das Schwerdt schon gezogen hat, was

Dann darf nicht unerwähnt bleiben, dass das merkwürdige, hochalterthümliche Relieffragment aus Samothrake, abgeb. Gal. om. I. 20, welches Agamemnon sitzend, Talthybios und Epeios hinter seinem Stuhle stehend (alle drei bekanntlich mit Namensbeischrift) zeigt, füglich auf die Versammlung des Heeres im 1. Gesange, aber auch auf die im 2ten oder die im 3ten Gesange oder endlich auf die Versammlung vor der Abfahrt, in der sich die zween Atreiden entzweiten, bezogen werden kann [5]. — Auch einige alte Vasenbilder, wie z.B. im brit. Museum Nro. 577, 592, sind auf eine Rathsversammlung des Achäerheeres, füglich also die des ersten Gesanges, bezogen worden, natürlich aber ohne dass irgend Jemand dafür Gewähr leisten könnte oder mögte. —

3. Chryseïs Einschiffung. Vers 310.

Ich gebe einem Wandgemälde einen Namen zurück, den es längere Zeit getragen, neuerdings aber verloren hat, wie mir scheint ohne genügenden Grund.

Nro. 9. Pompeianisches Wandgemälde (Taf. XVI. Nro. 4.), abgeb. Mus. Borb. II. 57, Rochette, M. I. 15, Gal. Om. I. 21 und II. 246 mit der gleich zu besprechenden neuen Erklärung.

Eine schönbekleidete Frau wird über einen schmalen Steg vom Lande in ein Schiff, dessen Schnabel sichtbar ist, sorgfältig vorsichtig von einem Manne geleitet, der seiner Bildung nach nicht als ein bestimmter Heros erscheint, während ein Knabe, ihr pagenartig folgend, sie unterstützt, und im Hintergrunde ein jugendlicher und ein älterer, bärtiger Held ihr nachschauend stehen, welche ich Diomedes und Odysseus zu benennen nicht anstehe. Man erkannte hier

nur möglich ist, wenn er das Schwerdt nicht mehr als halb aus der Scheide zog, wie alle bildlichen Darstellungen angeben. — 5) S. Welcker zu Ingh. G. O. S. 607.

Chryseïs Einschiffung nach dem vorangestellten 310. Verse des 1. Buches der Ilias, und ich sehe in der That nicht ein, warum man diese Deutung aufgeben wollte. Der Bischof Münter hat sie brieflich gegen Inghirami (vgl. Gal. om. II. S. 231) zuerst angefochten, indem er dafür Andromache's Einschiffung nach Ilion's Zerstörung vorschlug, eine Erklärung, welche auch Welcker zu Ingh. G. O. S. 605. als „offenbar richtiger" aufnahm, nur dass er den Knaben als Astyanax ablehnte. Aber Münter's Grund scheint mir wenig stichhaltig zu sein. Denn dass der Kranz und Lorbeerzweig an dem Schiffsschnabel mit Bestimmtheit auf Sieg deute, also ein achäisches Schiff nach Ilion's Zerstörung bezeichne, halte ich für keineswegs ausgemacht. Wie viele solche Verzierungen kommen vor, ohne dass man sie speciell in dieser Weise deuten dürfte. Auch was Welcker sagt: „es sei die Abführung eines schönen, sich vornehm haltenden Weibes nach dem Schiffe dargestellt" spricht gewiss nicht gegen die ältere Erklärung, eher für dieselbe. Denn Chryseïs, in diesem Augenblick eine sehr wichtige Person, hatte mindestens eben so viele, wenn nicht grössere Veranlassung, sich vornehm zu halten, als die gefangene, als Sklavin weggeführte, dabei auf's Tiefste betrübte Andromache. Andromache würde ich in diesem Augenblick viel eher weinend, den Schleier über das Haupt gezogen zu sehn erwarten, als in vornehmer Haltung. Es kommt der Nebenumstand hinzu, dass die Architektur im Hintergrunde weit eher das Königszelt Agamemnon's darstellt, als die Trümmer der zerstörten Troia. Aber durchschlagender als das Gesagte scheint mir der Umstand zu sein, dass jene Erzählung von Andromache's Einschiffung kaum so populär war, wie die von Chryseïs Zurückführung an ihren Vater, von der eine zweite Scene, der Empfang durch Chryses wenigstens noch einmal auf der Tabula Iliaca, vielleicht, nach der Vermuthung des Prinzen Canino, auch auf einer Vase (Musée étrusque Nro. 1183, vgl. Welcker zu Ingh. G. O. S. 595.) vor-

kommt. — Bei Homer (Il. I. vs. 311) ist freilich Odysseus allein Führer der Fahrt, hier ist ihm ein zweiter Held beigesellt; aber ein Held, der nur Diomedes sein kann, Diomedes, der mit Odysseus durch mehr als Zufall oder Laune gleichsam als ergänzender Widerpart verbundene, den der Künstler sehr wohl um sein Bild zu bereichern hier aus eigener Erfindung einführen konnte. In dem bärtigen Helden aber Odysseus zu erkennen, obgleich er seinen Pilos nicht trägt, scheint mir sehr leicht. —

In dem schon erwähnten Vasenbilde des Empfangs der Chryseis durch ihren Vater (Il. I. 440.) umfasst nach der Beschreibung der Priester seine Tochter in Anwesenheit von 4 Frauen. —

Hier sei es erlaubt, zwei Vasenbilder einzufügen, welche streng genommen, vielleicht ausgeschlossen bleiben müssten, da sie keine bestimmte Scene der Ilias, sondern ohne specielle Handlung zwei Personen des Gedichtes, nämlich

4. Achilleus und Briseïs

enthalten. Achilleus trauliches Zusammenleben mit der schönen und lieben Gefangenen wird aber bei Gelegenheit ihrer Wegführung durch Agamemnon's Gewaltstreich vom Dichter so rührend und lieblich geschildert, dass es sehr natürlich erscheint, wenn wir den Helden und das Mädchen, nur als Idealfiguren ohne einzelne Situation in Kunstwerken finden, die ihre Quelle so gut und so sicher in der Ilias haben, wie die meisten Darstellungen einzelner Scenen. Dass aber solche Bilder aus der Ilias genommen wurden, wie dies nie bei anderen Kreisen der Fall ist, das zeigt deutlicher als manches Andere die Popularität des Gedichtes. Das sind Bilder wie unsere modernen „Shakspere's beauties" oder „Frauenschönheiten aus Byron's Gedichten" und Aehnliches. Die Monumente, welche ich meine, sind

Nro. 10., **Amphora**, vormals der Durand'schen Samm-

lung Nro. 386 [6]), jetzt im brit. Museum Nro. 803., abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 187. Einerseits Achilleus (*ΑΧΙΛΕVΣ*) ganz gerüstet, andererseits Briseïs (*ΒΡΙΣΕΙΣ*) in zierlich reicher Kleidung, eine Blume in der Hand. Auf den Henkeln der Name des Malers *ΕVΧΣΙΘΕΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*, schwarz auf rothem Grunde. — Ungleich lieblicher, ja als ein Beispiel der vollendet zarten Gefässmalerei erscheint

Nro. 11., eine zweite Amphora im gregorianischen Museum des Vatican, sehr ungenügend abgeb. im Mus. Greg. II. 58. 3, sehr schön dagegen in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 184. Ich konnte es mir nicht versagen, das liebliche Kunstwerk als Schmuck meiner XVI. Tafel als Nro. 2. aufzunehmen. Auch hier einerseits Achilleus (*ΑΧΙΛΛΕVΣ*) sorgfältig gerüstet, die lange Lanze über die Schulter gelegt [7]), andererseits Briseïs ohne Beischrift, aber durch die vorige Nummer gesichert, in einfacher aber zierlicher, häuslicher Kleidung Oinochoë und Kylix in der Hand, um ihrem schönen Herrn den Trank einzuschenken. —

Nach diesen Bildern des traulichen Zusammenseins lassen wir als

5. Briseïs Wegführung, Vs. 300—345.

folgen. Hier führe ich zuerst ein Vasenbild auf, welches früher ganz anders erklärt ist, dessen Deutung aus unserer Scene bei mir seit mehren Jahren zur Ueberzeugung geworden, und die jetzt neuerdings auch von den Herausgebern des Vasenkatalogs des brit. Museums aufgestellt ist. —

Nro. 12. Kylix früher Canino'schen Besitzes, jetzt im britischen Museum Nro. 831. (Tafel XVI. Nro. 3.), abgeb. in Gerhard's Trinkschalen und Gefässen des Mus. in

6) Rapp. volc. Note 809. — 7) In meiner Zeichnung ist sie oben gekürzt, um für die Figur des Helden Raum zu gewinnen. —

Berlin u. and. Sammll. I. Taf. E. 7. [8]). **Aussenbild A.** In einem Zelte sitzt, tief in seinen Mantel eingehüllt, auf einem gepolsterten Klappstuhl trauernd Achilleus; hinter und vor ihm je ein bärtiger Mann, die man Phönix und vielleicht Patroklos nennen darf, da es nichts Ungewöhnliches ist, jugendlichen Helden bärtige Genossen beigegeben zu sehn. Links aber führen die zwei Herolde Agamemnon's Briseïs hinweg und zwar so, dass der Voranschreitende sie ziemlich derb am Arm gefasst nach sich zieht. Das Kostum beider ist so gleich, dass es kaum mehr als vorübergehend stört, dass der hintere Herold kein Kerykeion führt, oder dasselbe unter seinem Mantel trägt. — Auf dem Revers, Aussenbild B, erkennen die Herausgeber des Vasenkatalogs des brit. Museums Briseïs, von den zwei Herolden in Agamemnons Zelt gebracht, doch scheint mir hier eher eine Hinaus - als eine Hineinführung in die durch zwei Säulen angedeutete Räumlichkeit dargestellt, wonach ich Briseïs Zurückführung erkennen mögte, die, des Parallelismus mit der Kehrseite wegen, abweichend von der Erzählung im XVIII. Gesange der Ilias, auch hier von den zwei Herolden besorgt wird [9]). — Bei beiden Bildern unbezügliche Inschriften. Innenbild: zwei Männer, ein kahlköpfiger sitzend und ein bärtiger stehend [10]) im Gespräch, umher sinnlose Buchstaben. —

Auf dies für unseren Kreis hoffentlich neu gewonnene, als Vasenbild wichtige Monument lasse ich ein längst be-

8) Gerhard's Erklärung heisst: „doppelter Hermes". — *9)* Auch Panofka in der archäol. Zeitung von 1848 S. 336 erkennt die Vase als heroisch, und fasst das Aversbild wesentlich übereinstimmend mit mir auf. Im Reversbild erkennt er Chryseïs Wegführung aus Agamemnons Zelt. Je mehr ich mich dieser Uebereinstimmung mit Panofka in einer einfachen Erklärung gegenüber der sehr künstlichen von Gerhard freue, um so weniger mag ich über die Erklärung des Reversbildes mit ihm streiten. Ich glaube, dass unsere beiden Auffassungen möglich sind, wer aber Recht habe, ist schwerlich mit Sicherheit zu entscheiden. — *10)* Panofka erkennt Chryses vor Agamemnon bittend, worin ich nicht zustimmen kann. Wie käme Agamemnon zu der kahlen Platte? —

kanntes und in seiner Deutung eben so unzweifelhaftes, wie anerkanntes Kunstwerk folgen, über das ich mit Anführung der Abbildungen ganz kurz hinweggehn kann.

Nro. 13. Pompeianisches Wandgemälde, abgebildet im Mus. Borbon. II. 58 [11]); sodann klein, in den Farben des Originals, aber nicht besonders schön in der Galeria omerica I. 32, besser (schwarz) bei Rochette, M. I. 19; in grosser farbiger Ausführung von Ternite herausgegeben [12]). Achilleus sitzt vor seinem Zelt in leichter Friedenstracht, halbnackt, besceptert. Mit der rechten Hand winkt er seinem Patroklos das weinende Mädchen dem Herolde Agamemnons zu übergeben, der rechts neben ihm steht. Fünf Krieger füllen den übrigen Raum des Bildes. —

In der blauen antiken Paste in Berlin in welcher Toelken in seinem Verzeichniss Classe IV. Nro. 253 Briseïs Wegführung erkennt, glaube ich vielmehr Aithra zwischen ihren Söhnen Akamas und Demophon bei Ilion's Zerstörung sehen zu dürfen. —

Ob ein geschnittener Stein der Florentiner Gallerie, zuerst edirt von Gori Mus. Flor. II. 25, 111 und danach wiederholt in der Gal. om. I. 34, welcher wahrscheinlich Achilleus in der Einsamkeit unmuthig dasitzend zeigt, das Schwerdt und den Schild an einen Felsen aufgehängt und angelehnt, ob diese Gemme grade in unsern ersten Gesang Vers 360 gehört, ist bei der mehrfachen Erwähnung und Schilderung von Achilleus Trauer und Zorn zweifelhaft, aber immerhin möglich. —

11) Ich habe das bekannte Gemälde nicht abbilden lassen, weil die Hauptsache, Charakter und Ausdruck der Köpfe in der Verkleinerung, fast nothwendig verloren geht. Selbst farbige Copien in der Grösse des Originals genügen diesem nicht. — *12)* Nach dieser Abbildung nennt Goethe den Helden der Ilias jugendlich edel und wahrhaft halbgöttlich dargestellt. Vgl. Welcker zu Ingh. G. O. S. 605. —

5. Thetis vor Zeus flehend, Vers 550 ff.

Hier ist ausser der kleinen Gruppe der Tabula Iliaca bei Inghirami G. O. I. 37 nur

Nro. 14., ein Relief (Taf. XVI. Nro. 12.) anzuführen, dasjenige des Diadumenus aus Turin [13]), in Paris zurückgeblieben [14]). Ein Abguss im Bonner Museum [15]). Zuerst sitzt in bekannter Gestalt und Bekleidung, als Fürst des Olympos auf einem behauenen Stein Zeus, zu Thetis umgewendet, welche hier nicht vor ihm kniet, sondern vertraulich zu ihm redend, den rechten Arm auf seine Schulter gelegt hat. Dazu war allerdings in den Versen der Ilias das Motiv nicht gegeben, aber Thetis ganzes Verhältniss zu Zeus (war sie ja von ihm geliebt), verstattete dem Künstler wohl diese originelle Auffassung, welche durch Here's eifersüchtiges Schmälen gegen Zeus Il. I. 536 ff., noch gar wohl unterstützt wird. Dieselbe Rücksicht mag die ebenfalls bei Homer nicht gegebene Anwesenheit der Here veranlasst haben, jedoch scheint mir, dass diese Figur erst durch die Copie (und dass unser Werk eine Copie sei, ist namentlich durch Bouillon's Entdeckung symmetrischer Eintheilung am oberen Rande sehr wahrscheinlich) in die Composition gekommen ist, theils weil sie sich dem Stil nach von den anderen Personen unterscheidet, theils weil die Gruppe des Zeus und der Thetis in sich abgeschlossen ist, so dass Here äusserlich daneben steht. Auch ihr mit dem Scepter des Zeus parallel laufendes Scepter, ist nicht gefällig und nicht im Geiste der übrigen Theile der Arbeit. Die Inschrift am Sitze des Zeus ist, wie ich mich am Gyps überzeugte *DIADVMENI* nicht Diadumenius noch Diadumuni wie sie mehrfach gegeben ist [16]).

13) Abgeb. im 2ten Theile der Marmora Taurinensia, auch im Mus. Veron. p. 211. — *14)* Bouillon Mus. des ant. I. 75, Mus. Franc. III. Mus. Napol. I. 4, Gal. om. I. 39, Clarac pl. 200. — *15)* Welcker akad. Gypsmus. 2. Ausg. S. 113. Nro. 339, (1. Ausg. S. 98. Nro. 178); vgl. dens. zu Ingh. G. O. S. 608. und Visconti in den Zusätzen zum Pio-Clem. III. 41. — *16)* Ueber diesen griechi-

Dass das räthselhafte Reliefſragment in der Rotunde des vatican. Museums, welches Visconti P. Cl. IV. 11 und nach ihm Inghirami G. O. I. tav. 40. p. 83 auf Vers 578 des ersten Gesanges der Ilias bezog, schwerlich wirklich hieher gehöre, ist schon von Anderen bemerkt. Siehe Welcker im akad. Gypsmus. (2. Ausg.) S. 119. Nro. 380.

Der zweite Gesang der Ilias ist, abgesehen von dem entsprechenden Streifen der Tabula Veronensis (Nro. 4.) ohne Bildwerke. —

II. Dritter Gesang.

1. Die Greise auf dem skaiïschen Thor, Vers 145 ff.

Nro. 15. Reliefbruchstück, abgebildet bei Winckelmann M. I. 162, jetzt in der münchener Glyptothek VI. Nro. 136; mit einer durchaus befriedigenden Erklärung neu gezeichnet herausgegeben von Thiersch, im Jahresbericht der königl. bairisch. Akademie von 1829—31. S. 60 ff. [1]) Das Relief umfasste wahrscheinlich die sämmtlichen bei Homer genannten Demogeronten, sowie ihnen gegenüber Helena von ihren Dienerinen begleitet [2]). Erhalten sind drei Köpfe, in welche der Künstler den verschiedenen Ausdruck der Bewunderung vortrefflich zu legen verstanden hat, wie auch der Stil und die Arbeit alles Lob verdienen. —

Sehr ansprechend ist die Vermuthung Welcker's [3]),

schen Namen mit lateinischen Buchstaben, sowie über ähnliche Beispiele vgl. Welcker, akad. Gypsmuseum a. a. O. — 1) Welcker zu Ingh. G. O. S. 608. — 2) Dass sie von Iris geführt gewesen sei, wie Thiersch annimmt, scheint mir ohne Grund zu sein. — 3) Zu Ingh. G. O. S. 605 u. 608.

dass die Statuen des Panthoos, Thymoites, Klytios und Lampos, von denen Christodor 246—53 berichtet, ebenfalls als herausgerissene Gruppe zu einer grossen Darstellung derselben Scene gehörten, da kaum eine andere Veranlassung abzusehn ist, nach der diese 4 zusammen genannt sein sollten. Was Christodor von dem verschiedenen Ausdruck von Zorn und Trauer sagt, der in diesen Köpfen lag, ist, wie ebenfalls Welcker richtig bemerkt, von dem verschieden modificirten Ausdruck der Neugier zu verstehn, mit dem die Alten die Schöne betrachteten. —

2. Das Vertragsopfer, Vers 270 ff.

findet sich nur auf der Tabula Veronensis (Nro. 4.) zum 4. Gesange, indem zugleich der Bruch des Vertrags durch Pandaros dargestellt ist.

3. Menelaos und Alexandros Zweikampf, Vers 340 ff.

Auf die Verfolgung des Paris durch Menelaos ist ein aus Tischbein's Hamilton'schen Vasen IV. 9 (21 der ersten Ausg.) in die Galeria omerica I. tav. 60 aufgenommenes Vasenbild bezogen werden [4]). Allein ich vermag in der verfolgten, mit Bogen und Streitaxt bewaffneten Person nur eine Amazone zu erkennen, wonach das Bild an einen anderen Platz, in die Aithiopis, Penthesileia von Achilleus bedrängt gehört, woselbst ich es fest zu begründen hoffe. —

Auf der Tabula Veronensis (Nro. 4.) findet sich der Augenblick dargestellt, wo Aphrodite den von Menelaos am Helm ergriffenen Paris entrückt.

III. Vierter Gesang.

Den Streit zwischen Zeus und Here, Vers 25 ff. stellt

4) Auch von Welcker zu Ingh. G. O. S. 595.

ein von Barbault, Mon. ant. pl. 40 und danach in der Gal. om. I. tav. 61 abgebildetes Marmorrelief dar, welches aber äusserst unantik componirt ist, indem die beiden Personen, in der Mitte einen leeren Raum lassend, an den beiden Enden des Reliefs einander gegenüber sitzen. Auch die Gesticulation Here's und das ganz motivlose Bauschen von Zeus Gewand scheint mir modern [1]). Ich wage nicht, dieses Monument in die Reihe der echt antiken aufzunehmen.

Pandaros Bruch des Vertrages durch den Pfeilschuss auf Menelaos, Vers 125 ff. auf der Tabula Veronensis ist erwähnt. — Den durch diesen Pfeilschuss im Leib verwundeten Menelaos in zwei Gemmen erkennen zu wollen, welche Gal. om. I. tav. 65 abgebildet, einen im Schenkel verwundeten Helden niedersinkend, und einen ebendaselbst verbundenen zeigen, ist bare Willkühr Inghirami's.

IV. Fünfter Gesang.

Zum fünften Gesang sind sehr wenige unzweifelhafte Bildwerke anzuführen, denn, ganz von den Bildern des Ambrosianischen Iliascodex abzusehn, die Inghirami hier wie überall den antiken Monumenten einfügt, erscheinen auch die meisten wirklich antiken Denkmäler nur mit Willkürlichkeit hieher bezogen. So giebt er I. tav. 68 eine Gemme, welche einen Krieger von hinten durch einen anderen niedergehauen zeigt; dies soll, auf Vers 80 bezogen, Hypsenor's Tod durch Eurypylos darstellen. Die Handlung lässt sich wohl so denken, aber der Niedergehauene ist durch den mondförmigen Schild und die Gesichtsbildung deutlich genug als Aithiope charakterisirt. Tafel 69 soll ein Vasengemälde aus Tischbein's hamiltonschen Vasen IV. 51 nach Vers 305 Diomedes darstellen, der mit dem Steinwurf Aineias verfolgt, begleitet von Pallas. Diese Pallas erscheint hier

1) Verdacht der Unechtheit erregt das Stück auch bei Welcker zu Ingh. G. O. S. 609.

ohne Waffen, in Mantel und Haube, „wodurch", wie Welcker zu Ingh. G. O. S. 595 mit leiser Ironie schreibt, „vielleicht ausgedrückt sein soll, dass sie, so wie hier unkenntlich, in der Poësie als unsichtbar verstanden sei". — Dass die Gemme auf der folgenden Tafel 70 den nach Vers 309 von Diomedes Steinwurf an der Hüfte getroffen niedersinkenden Aineias darstellen soll, ist wieder bare Willkür [1]).

1. Aineias von Aphrodite davongetragen, Vers 312 ff.

Hier muss ich wieder mit einer Ablehnung beginnen, denn ich kann mich nicht überreden, dass die Erklärung des archaischen Amphora der Feolischen Sammlung (Coll. Feoli Nro. 73), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 193. (3) und Mon. dell' Inst. III. 50 die richtige sei. Gerhard a. a. O. S. 91 f. sowie de Witte Ann. XV. p. 60 ff. erkennen hier Aineias Rettung durch Aphrodite. Aber „eine dem Mythus nur ganz obenhin sich anschliessende Willkür der Darstellung und Gruppirung", die „etruskische Provincialmanier", „die Ersetzung des Steinwurfes des Diomedes durch einen Schwerdthieb", „die Beflügelung der Göttin", dies Alles, was Gerhard anerkennt, lässt so viele Zweifel übrig, dass ich nicht sehe, welchen Gewinn man aus der Einreihung dieser Vase in den Bilderkreis der Ilias ziehen könnte. Die Verknüpfung aber der anderen Bilder der Vase mit diesem scheint mir vollends so geringe Gewähr zu haben, dass man zu deren Anerkennung noch etwas mehr voraussetzen muss, als was Gerhard S. 92 als vorauszusetzen anspricht. — Dagegen können wir zwei von Inghi-

1) Man halte es mir zu Gute, dass ich hier einen Augenblick in die Form einer Recension meines Vorgängers verfalle; einer ganzen Reihe von eben so willkürlich auf Begebenheiten der Ilias durch Inghirami bezogenen Bildwerken bin ich schweigend vorübergegangen, hier aber musste einmal beispielsweise abgelehnt werden.

rami auf seiner 71. Tafel beigebrachte Gemmen in unserem Kreise stehn lassen.

Nro. 16. Karneolscarabäus von sehr alterthümlich roher Arbeit. Der Held mit wankenden Knien, zurückblickend, geht neben oder vor der sehr roh geschnittenen Göttin, die, mit der Stephane im Haar, in einen unförmlich grossen Mantel ganz eingewickelt ist. — Dieselbe Scene giebt

Nro. 17., eine besser geschnittene Gemme des Poniatowsky'schen Cabinets (Taf. XVI. Nro. 5.). Aineias sinkt ohnmächtig vorüber, die Göttin schreitet neben ihm; dass sie ihn trage oder stütze, ist auch hier nicht ausgedrückt. — Die Forttragung des Aineias durch seine Mutter finden wir auch auf der Tabula Veronensis zum Gesang *E*, *ΔΙΟΜΗΔΟΥΣ ΑΡΙΣΤΕΙΑ* abgebildet. Diomedes dringt auf die Göttin ein, von Pallas angereizt.

Die blaue antike Paste der Stosch'schen Sammlung in Berlin (IV. 348), abgeb. bei Inghirami tav. 73 ist, wie mir scheint, eher auf die Abweisung des Patroklos von Troia's Mauern (Il. XVI. 698 f.), als auf die des Diomedes von Aineias Verfolgung (Vers 440 f. unseres Gesanges) zu beziehen. Die Darstellung der Mauer und des Thores ist für jene Scene bezeichnend, nicht für unsere. —

Das auf Vers 835, Athene auf Diomedes Wagen bezogene Gemmenfragment der Sammlung Jenkins [2]), abgeb. in Inghirami's G. O. tav. 78 sowie die Gemme gleichen Inhalts in den Impronte gemm. VI. 39, ist einigermassen zweifelhaft, mag aber doch hier seine Stelle finden. —

Ablehnen muss ich zwei auf Vers 825 und 855 bezo-

2) Herausgegeben zuerst in Guattani's M. I. I. p. 68 und in Visconti's Opere vario I. p. 121.

geue Vasen, die eine Stackelberg's Gräbern der Hellenen 14. 1 [3]) und die andere in Inghirami's G. O. tav. 79. Beide sollen Ares von Athene angegriffen darstellen, beide aber stellen, wie ich fest überzeugt bin, nur eine Scene des Gigantenkampfes dar, wie sie ähnlich noch mehrfach vorkommt.

V. Sechster Gesang.

Eine grosse und interessante Reihe von Denkmälern, diejenigen, welche Bellerophon's Schicksale und Thaten zum Gegenstande haben, glaube ich nach dem Prinzip meiner Sammlung, die poëtischen Quellen der Bildwerke, die Kreise der Poësie als Grundlage der Eintheilung und Anordnung festzuhalten, hier ausschliessen und für eine andere Abtheilung dieser Arbeit vorbehalten zu müssen. Allerdings erzählt die Ilias Bellerophon's Leben (VI. Vs. 155 ff.), und manche Kunstdenkmäler stimmen in ihrer Darstellung mit den homerischen Versen überein. Aber erstens ist die Erzählung bei Homer eine Episode und der schon von Welcker zu Ingh. G. O. S. 593 aufgestellte Grundsatz ist festzuhalten, dass episodisch eingeflochtene Begebenheiten aus dem Kreise der Gedichte zu entfernen sind, welche sie gelegentlich berühren [1]). Dann aber zeigt hier besonders deutlich die Vergleichung der Denkmäler unter einander [2]), dass sie ihre Quelle in anderer Poësie, in der auf localen korinthischen Mythus begründeten euripideïschen Tragödie (oder zum Theil in diesem localen Mythus selbst) haben, so dass wir

3) S. Welcker zu Ingh. G. O. S. 596. — 1) Inghirami hat dies nicht gethan, und daher enthält dann seine „Galeria omerica" ein buntes Gewirr aller denkbaren Heroenmythen, welche auch nur mit einem Worte in der Ilias oder Odysseia berührt sind. Darin ist kein Prinzip. — 2) Müller's Handb. §. 414. 1. S. 701 f. der neuesten (Welcker'schen) Ausgabe.

sie hier ausschliessen müssen. Denn nicht darauf kann es uns ankommen, möglichst alle Verse Homer's mit Bildern gleichsam zu illustriren, sondern nur darauf, durch Zusammenordnen der Poësien und der Kunstdenkmäler die Einwirkung zu bezeugen, welche die verschiedenen Mythen- und auf die bildende Kunst gehabt haben.

1. Diomedes und Glaukos Waffentausch, Vers 215 ff.

Ausser zweien geschnittenen Steinen haben wir hier ein alterthümliches Vasenbild anzuführen, welches in andeutungsweise naïver Manier, wo nicht gewiss, so doch sehr wahrscheinlich unsere Scene enthält.

Nro. 18. Lekythos von Attika in der Sammlung des Consul Fauvel in Athen (Taf. XVI. Nro. 13.), abgeb. in v. Stackelberg's: Die Gräber der Hellenen Taf. XI. 1. Die beiden Hauptpersonen stehen einander so gegenüber, dass ihre mit den Lanzen bewehrten Hände sich kreuzen, worin wohl nur ein gegenseitiges Darreichen der Waffen ausgedrückt sein kann, indem Aehnliches in allgemeinerer Bedeutung gewiss nicht vorkommt. Es scheint, dass auch die Schilde gewechselt werden sollen, wenigstens hat der links stehende Krieger den seinen vor sich auf den Boden gestellt. Umgeben sind diese beiden Hauptpersonen von zwei mit den Geberden des Erstaunens wegeilenden phrygischen Bogenschützen, einer sehr passenden Andeutung des troïschen Schlachtfeldes.

Von den erwähnten geschnittenen Steinen ist

Nro. 19., in der florentiner Gallerie (Taf. XVI. Nro. 6.), bereits von Gori, Mus. Florent. Gemmae II. 29. 1 und danach von Inghirami in der Gal. om. I. 85 (auch Gal. Myth. 151. 569.) edirt. Die beiden Helden halten sich zärtlich umarmt, während der eine derselben Schild und Lanze abgelegt hat. Der Umstand, das Beide ganz gerüstet erscheinen, lässt uns hier nicht an irgend eine Darstellung

eines der berühmten griechischen Freundespaare denken, sondern macht es klar, dass hier eine Versöhnung nach dem Kampf oder Aehnliches gebildet werden sollte. Hiefür ist aber unsere homerische Stelle ein eben so berühmtes wie passendes Vorbild. — Die zweite Gemme

Nro. 20., bisher unedirt, ein Carneol in Berlin (Taf. XVI. Nro. 7.), bei Toelken II. 152, zeigt ebenfalls eine Umarmung gerüsteter Krieger, wenngleich mit weniger theatralischem Vortrag. An die kostbare, goldene Rüstung, welche Glaukos, von Zeus verblendet, gegen Diomedes viel geringere hingab, hat der Künstler erinnert, indem er die Rüstung des links stehenden Helden auf's Zierlichste ausarbeitete, während der rechts stehende (Diomedes) keinen Harnisch, sondern nur Helm und Schild trägt.

2. Hektor in Troia, Vers 258 ff.

Die hochpoëtische Erzählung von Hektor's Besuch in der Stadt, als Diomedes furchtbar drängte, sein Zusammentreffen mit der Mutter und der Gattin, sowie sein Abschied von dieser, ist nicht ohne bildliche Darstellung geblieben, wenngleich die zunächst anzuführenden Vasenbilder Hektor's Begegnung mit der Mutter unter dem Einfluss der vielfachen Heldenrüstungs- und Abschiedsscenen darstellen.

Hektor mit Hekabe und dem vom Künstler nach dem erwähnten Motive hinzugefügten Priamos sehn wir zunächst in

Nro. 21., einer Amphora mit gewundenen Henkeln im vaticanischen Museum (Mus. Greg. II. 60. 2), (Taf. XVI. Nro. 16.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 189 [3]). In der Mitte des vortrefflich gezeichneten Bildes steht Hektor (*ΚΑΛΟΣ ΕΚΤΩΡ*) ganz gerüstet, bärtig, er reicht eine

3) Früher einzeln herausgegeben von Campanari, il congedo di Ettore, folio; vgl. Bull. 1834. p. 60, 177 und Welcker zu Ingh. G. O. S. 596.

Trinkschale der jugendlich schön gemalten Hekabe hin, deren Namen (*EKABH*) aus Versehen ebenfalls zu ihm steht, und die eine Oinochoë hält, aus der sie ihm den Trank gegeben hat. Hinter seinem Sohne steht, von vorn gesehen, was auf Vasen sehr selten ist, Priamos (*ΠΡΙΑΜΟΣ*) ein würdiger, königlicher Greis, nachdenklich, etwas traurig auf seinen Stab gelehnt, die rechte Hand zum Haupt erhoben. Gerhard, wie auch der erste Herausgeber, will hier nicht unsere Scene der Ilias anerkennen, in der Hektor den ihm von der Mutter gebotenen Trank hastig ablehnt; und darin hat er gewiss Recht, dass wir eine Illustration zur Ilias hier so wenig, wie überhaupt in alter Kunst haben. Gerhard setzt den Abschied des zum Kampfe ausziehenden Hektor an die Stelle, scheint mir aber vergessen zu haben, einerseits dass, so wenig Hektor, gleich anderen Helden, die in die Fremde zum Kampfe gehn, ein bestimmtes Mal zum Kampfe auszog, da er ja in der belagerten Vaterstadt als deren Vertheidiger blieb, und also gar nicht oder täglich wieder auszog, dass, sage ich von einem in der Poësie geschilderten Auszug Hektors ebensowenig irgend eine Spur ist; andererseits, dass der 6. Gesang der Ilias zu den schönsten und berühmtesten gehörte, so wie dass die Tragödie sich des Stoffes bemächtigt hatte. Ob in dieser das flüchtige Begegnen Hektor's mit seiner Mutter in einen so förmlichen Abschied von seinen Eltern verwandelt worden sei, wie wir ihn hier sehn, wissen wir nicht, möglich ist's wohl, und danach könnte füglich die Tragödie als Quelle unseres schönen Vasenbildes gelten; aber nöthig ist dies nicht, falls man sich nur des fein geistigen Verhältnisses erinnert, in dem die bildende Kunst zur Poësie stand, und den schon oben berührten Einfluss häufig wiederholter Malereien, wie Abschiede, Rüstungen u. dgl.. m., auf die Darstellung individuell zu fassender Scenen in Anschlag bringt. Ich zweifle danach ebenso wenig wie Welcker a. a. O., dass dies Bild zu unserer Scene gehört. — Selbst von dem folgenden Vasenbilde muss ich noch dasselbe be-



haupten, obgleich dies sich noch weiter von dem zu entfernen scheint, was Homer erzählt hat.

Nro. 22. Tyrrhenische Amphora, aus Canino'schem Besitze, jetzt in München [4]), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 188. Die Gruppirung ist dieselbe wie in der vorigen Nummer, nur ist nicht die Darreichung des Abschiedstrankes, sondern die Rüstung des sehr jugendlichen Hektor (*HEKTOP*) gemalt, der sich die Achselklappen des Panzers festzuziehen scheint. Oder er öffnet, lüftet den Panzer, denn dass er ihn anziehe ist wenigstens nicht deutlich. Hekabe, die auch hier als blühende Frau dargestellt ist (*HEKΛBE*)[5]) reicht ihm den Helm dar. Andererseits steht, kahlköpfig, greisenhaft auf seinen Stab gelehnt, Priamos (*ΠΡΙΛΜΟΣ*), die rechte Hand fast mehr mit dem Gestus des Belehrens als der väterlichen Ermahnung an seinen Sohn erhoben. Ueber Priamos noch die Malerinschrift *ΕΓΡΑΦΣΕΝ ΕVΘVΜΙΔΕΣΟ ΠΟΛΙΟ* das ist ὁ Πολίου scil. ὕιος [6]). — Diese Darstellung entfernt sich wie bemerkt, noch mehr von Homer's Erzählung als die der vorigen Nummer, und dennoch, wenn man nur Hekabe's Darreichung, oder vielleicht das Abnehmen des Helms, als Act der Freundlichkeit, als eine Sichtbarmachung ihrer gegen den Sohn Il. VI. 254 ff. ausgesprochenen, mütterlichen Vorsorge und Theilnahme auffasst, ist das Bildwerk von jener Stelle und Situation weniger fern, als es auf den ersten Blick scheinen mögte [7]). Priamos ist hier wie in der vorigen Nummer aus gewöhnlichen Abschiedsscenen, aber nicht ohne Ausdruck hinzugefügt. Noch das verdient bemerkt zu werden, dass die Maler um so eher Anlass hatten, unsere Scene mehr im Sinne der Hel-

4) Vgl. Mus. étr. 1386, Réserve 33, Bull. 1829. p. 137, 182, Rapp. volc. Note 400, 698; Rochette im Journal des Savants 1835, p. 217, Welcker zu Ingh. G. O. S. 596. — 5) Nach Rochette a. a. O. steht die äolische Form *HEKVBE* auf der Vase, unsere Zeichnung hat deutlich das archaische *Λ* mit schrägem Querstrich. — 6) Vgl. noch Gerhard a. a. O. S. 82. Note 8. — 7) Aehnlich fasst Welcker die Sache a. a. O. S. 596.

denabschiede zu fassen, als Hektor im Verfolg desselben Gesanges, so von Andromache sich trennt, als sei es beim ersten Auszug, und mit dem mehr oder weniger klaren Bewusstsein, dass es der letzte vor seinem Tode ist. Dass dies die Kunst auch auf die Eltern überträgt, scheint mir kein allzu weiter Schritt. — Der Revers ist bakchisch. — Ohne die Beischriften erscheint fast ganz dieselbe Gruppe wie in Nro. 21 auf einer Amphora des Grafen Lamberg, abgeb. in Laborde's Vases Lamberg pl. 21. Hier hat Hektor den Helm in der Hand, Hekabe hält Trinkschale und Oinochoë, und scheint dem Sohne den Trank darzubieten, den dieser aber, zum Weggehn bereit und auf die Mutter zurückblickend, ablehnt. Links steht Priamos bekränzt, nicht auf den Stab gelehnt, sondern mit dem Scepter. Hektor's sehr gut gezeichnete Figur entspricht mit ihrem Gestus der Ablehnung und des Fortstrebens den homerischen Versen von den drei Vasen am meisten; da aber die Beischriften fehlen, kann auch eine Abschiedsscene allgemeinerer Art gemeint sein. —

Etwas Anderes scheint es allerdings um die folgenden Bildwerke zu sein, die ich zu den Kyprien angeführt haben würde, wenn wir aus den Kyprien die Spur von einer allerdings vorauszusetzenden allgemeinen Rüstung, einem Auszug der Troer bei der Landung der Griechen hätten. Und doch gehören sie vielleicht zu den Kyprien; nur lässt das sich nicht entscheiden. — Diese Bildwerke zeigen Rüstungen und Abschiede durchaus oder wenigstens zum Theil troïsch kostumirter oder mit troïschen Namen bezeichneter, sonst aber wenig charakterisirter Personen, die also, wo die Namensbeischriften fehlen, mit einzelnen Helden der Ilias zu identificiren, verlorene Mühe ist. Den grössten Reichthum an Namen bietet hier

a) eine noch unedirte Kelebe der Sammlung Campana notirt bei Gerhard, auserl. Vasenbb. III. S. 81. Nro. 2. Wir finden *Πριαμος*, *Ϝακαβα*, *Εκτορ*, *Ηιπομαχος*, *Κεβριο-*

νας, *Ξανθος*, *Δαιφονος*, *Πολυξενα*, *Κσανδρα*, *Αιγοι* (*Αινειας*) und *Κιονις*. Vergl. noch arch. Zeit. v. 1846. Nro. 43.

b) Eine fast ebenso figuren- und inschriftenreiche Amphora, früher in Durand's Besitze (Nro. 394) [8]), jetzt im pariser Münzcabinet, abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 190, 191. Die Inschriften geben jedoch nicht die wirklichen, sondern symbolische Namen, über welche ich auf Gerhard's Text verweise.

c) Ohne Inschriften finden wir eine ganz ähnliche Rüstungsscene auf einem athenischen Lekythos, abgeb. in Stackelberg's Gräbern der Hellenen Taf. 10. 1. Die Deutung der einzelnen Personen scheint mir sehr precär [9]).

d. e. f) Drei Vasen der Feolischen Sammlung, in Campanari's Verzeichniss Nro. 105, 106, 107 sollen Hektor's Abschied von Priamos und Hekabe, bald in Anwesenheit von Paris, bald ohne dieselbe enthalten, sowie

g) ein viertes Gefäss derselben Sammlung (Nro. 104), Hektor in Unterredung mit Hekabe vor einer Halle, dann Andromache mit Astyanax, Priamos mit Paris nahe am skaiischen Thore darstellen soll. — Auf solche eben so schwülstige wie unklare Beschreibungen ist aber wenig Gewicht zu legen, weshalb ich auch die Bezeichnung, welche der Prinz von Canino einem Gefässe in seinem Besitze (Nro. 1112.) gab: „Hector partant pour le combat“ lieber auf sich beruhen lasse [10]). —

In verwandter freier Weise wie die Künstler Hektors

8) Vgl. Kramer, über Stil und Herkunft der bemalten Thongefässe S. 61 f., arch. Intelligenzblatt 1836. S. 50. — 9) Vgl. Welcker zu Ingh. G. O. S. 597 und Gerhard a. a. O. S. 81. Note 2. — 10) Eine Reihe von Vasen im britischen Museum, sind in dessen Katalog mit der Bezeichnung „the parting of Hector“ versehen, ohne dass in der Beschreibung wenigstens eine Gewähr läge. Es sind Auszugs- und Rüstungsscenen zum Theil mit eingemischten troischen Figuren.

Begegnung mit Hekabe in einen Abschied des Helden von beiden Eltern verwandelt haben, scheint Hektor's Besuch in Paris Behausung bei Helena und seinem vom Kampfe zurückgezogenen Bruder (Il. VI. Vs. 312 ff.), mit seinem Abschied von Andromache combinirt zu sein in

Nro. 23, einer volcenter Kebele bei Hrn. Feoli in Rom, von der Panofka in der archäol. Zeitung von 1847. Beilage Nro. 2 S. 21* Nro. 22 Folgendes berichtet: „auf einer Kelebe phönizischen Stils, ebenfalls neuester Ausgrabung von Volci erblicken wir Paris gegenüber der Helena, ersteren mit dem Bogen in der Hand, dem Köcher auf dem Rücken, Flügeln an den Füssen (?), darauf Andromache verschleiert gegenüber dem Hektor in voller Rüstung, dahinter einen jungen Knappen mit zwei Pferden, Kebriones, sämmtliche Figuren mit paläographischer Namensbeischrift". — Es ist auch aus der Beschreibung dünkt mich, klar, dass hier vielbekannte Abschiedsscenen auf die Darstellung einer speciell und anders in der Poësie charakterisirten Begebenheit ihren Einfluss geübt haben. — Auf den Zwischenact im Hause des Paris bezieht Welcker zu Ingh. G. O. S. 597 vermuthungsweise die Amphora des Prinzen Canino im Mus. étr. Nro. 1112. (mit unleserlichen Inschriften). Ein ganz gerüsteter Krieger wendet sich zum Fortgehn, neben ihm ein Hund, wie sie mehrfach bei Heroen vorkommen, vor jenem ein phrygisch bekleideter, Bogen und Streitaxt haltender Krieger, dann ein Greis im Mantel, den Kopf trauernd auf die Hand gestützt. Es ist allerdings sehr möglich, dass hier in freier Weise die Scene wiedergegeben sein soll, wo Hektor und Paris zum Kampfe gehn, aber auch hier dieselben Einflüsse, die schon mehrfach hervorgehoben sind, und welche auch Priamos Zufügung veranlasst haben. — Dass die in Rede stehende Scene in Paris Behausung in dem Vasenbilde ausgedrückt sei, welches Inghirami in seiner Gal. om. II. tav. 251 nachträglich nach einer Deutung des Bischofs Münter veröffentlicht

hat, glaube ich nicht, obgleich Welcker zu Ingh. G. O. S. 597 denselben zuzustimmen scheint. Mit grösserer Wahrscheinlichkeit ist auf Hektor's Besuch in Paris Hause

Nro. 24., ein pompeianisches Wandgemälde, abgeb. im Mus. Borb. XI. 7 beziehbar. Hektor sitzt, gegen die Erzählung in der Ilias, auf Helena's Bitten ausruhend. Vor ihm steht in phrygischer Tracht eine Figur, welche, trotzdem dass der Kopf fehlt, wohl als Paris zu erkennen ist. Diesem bringt Helena in langem Gewande einen Helm, die wiedererwachte Kampflust des Gemahles anzufeuern und zu bestärken. Als gewiss gebe ich die Deutung nicht, aber sie ist sehr wahrscheinlich trotz der Abweichungen vom Dichter. — Auch in etruskischen Spiegeln wird der Gegenstand erkannt, ohne dass ich jedoch die Deutung vertreten mögte. Siehe die arch. Zeitung v. 1848. S. 240. —

Auch der berühmte Abschied Hektors von Andromache (Vers 323—393) ist nicht ohne Kunstdenkmäler geblieben; von den zwei ausser einigen geschnittenen Steinen erhaltenen, ist aber leider nur eines, und zwar das spätere und minder sichere publicirt, ein schönes Vasenbild im brit. Museum noch unedirt. Voran aber müssen wir als

Nro. 25., ein nur literarisch überliefertes Monument anführen, das Gemälde zu Velia in Lucanien, welches nach Plut. Brut. cap. 23 die Porcia zu Thränen rührte. Genaueres giebt uns der Schriftsteller nicht an, aber wenigstens den dargestellten Augenblick, wo Andromache ihr Kind von Hektor, der den Knaben geküsst hatte, zurückempfängt, und wo sie den Gemahl mit dem ahnungsvollen Blick zärtlich anschaut. —

Nro. 26. Volcenter Amphora mit rothen Figuren, früher in Canino'schem Besitz (Mus. étr. 1002.), jetzt im britischen Museum Nro. 810 [11]). So wie wir in Nro. 10.

11) Vgl. Rapp. volc. p. 153. Note 399.

u. 11. Achilleus und Briseïs auf Avers und Revers der Gefässe getrennt sahen, finden wir hier Hektor und Andromache mit Astyanax. Hektor steht in griechischer Weise gerüstet, die Rechte auf den Speer gestützt, mit langen, auf die Schultern herabfallenden Locken (wie in Nro. 21.) auf dem Avers, auf dem Revers Andromache den Knaben Astyanax, welcher die Hände gegen den Vater ausstreckt, auf dem linken Arm. Andromache trägt eine eng anliegende Haube, welche mit einem Diadem über der Stirn befestigt ist, eine Stephane (? crown) und Ohrringe, ist bekleidet mit langem Chiton und Peplos, erscheint also feierlich als Fürstin. Sie blickt zurück und scheint ebenfalls nach hinten einer Dienerin zu winken. —

Ziemlich charakterlos erscheint sodann das dritte Denkmal dieser schönen Scene,

Nro. 27., ein Relief in Villa Mattei in Rom (Tafel XVI. Nro. 17.), abgeb. in den Mon. Matteiana vol. II. am Schluss und danach in der Gal. om. I. 90 [12]). Die beiden in der Ilias so tief bewegten, so zärtlichen Gatten stehen hier ruhig neben einander, Hektor mit erhobener Linken redend zu Andromache, die sich zum Weggehen zu wenden scheint, aber auf den Gemahl zurückschaut. Astyanax fehlt. Welcker's in der Note angeführte Worte können sich wohl nur auf den Mangel an Charakter beziehen, denn eine andere Erklärung scheint kaum möglich, da Grabreliefe, welche ein scheidendes Ehepaar zeigen, woran man denken könnte, durchgehends anders aufgefasst sind. —

Naïv und anmuthig ist sodann die Scene in

Nro. 28., einer unedirten Gemme von gestreiftem Sardonyx (Tafel XVI. Nro. 14.), in Berlin (Toelken IV. 284) dargestellt. Hektor, den Schild abgesetzt, steht vor seiner Andromache und streckt die Hände aus, um sein Söhnchen zu empfangen, das, auf den Armen der Mutter getragen,

12) Vgl. Welcker zu Ingh. G. O. S. 609. „Nicht sicher, aber doch nicht unwahrscheinlich.“ —

sich an ihre Brust drängt, erschreckt vor dem nickenden Helmbusch des Vaters. Von dem Reiz der homerischen Verse ist Etwas in diesen gut geschnittenen Stein übergegangen. —

Viel weniger bedeutend ist:

Nro. 29., eine braune antike Paste (Taf. XVI. Nro. 15.), ebendas. (Toelken IV. 285), ebenfalls unedirt. Hektor wendet sich, zurückblickend, zum Weggehn, das Knäbchen auf Andromache's Arm streckt ihm die Hand nach. — Sehr eigenthümlich ist sodann die Vorstellung in

Nro. 30., einer Karneolgemme (Taf. XVI. Nro. 8.), ebenfalls der Stosch'schen Sammlung (Winckelmann III. Nro. 264.), auch in Berlin (Toelken IV. 188), abgeb. in der G. O. II. 205. Man sieht die Mauern und Thürme Troias nebst dem skaiischen Thor, vor welchem Andromache mit dem Kinde auf dem Arme steht. Sie sowohl, wie der von ihr forteilende, riesig gross gebildete Hektor sehen auf die links an der Mauer klein dargestellte Schleifung des Hektor. Ist das Gedankenlosigkeit, oder ist etwas Sinnvolles nur ungeschickt ausgedrückt? indem durch Hektors späteres Schicksal sein Abschied als ein solcher für ewig bezeichnet wird? —

VI. Siebenter Gesang.

1. Aias und Hektor's Zweikampf. Vers 162 ff.

Eine Reihe von Zweikämpfen oder von Kämpfen zweier Krieger in Vasenbildern lassen sich auf diesen beziehen, so gut wie auf jeden anderen Kampf, und sind auf denselben bezogen worden; wir halten uns mit diesen Dingen nicht auf, sondern wenden uns zu einem der bedeutendsten, wenn auch nur literarisch überlieferten Kunstwerke des Alterthums, zu

Nro. 31., der Statuengruppe des Onatas in Olympia, als Weihgeschenk der Achäer. Ueber dieses grossartige, etwa den letzten siebenziger Olympiaden angehörige Erzgusswerk eines der bedeutendsten griechischen Bildner

berichtet uns Pausanias V. 25. 5 ziemlich Ausführliches, wenn auch nicht Ausreichendes. Es war der Augenblick gewählt, wo nach Hektor's Ausforderung sich neun Helden zum Zweikampf mit ihm bereit erklärt hatten, Agamemnon, Diomedes, die zwei Aias, Idomeneus, Meriones, Eurypylos, Thoas, Odysseus, deren Loose Nestor in dem Helm sammelte. Die genannten 9 Helden, von denen Nero den Odysseus nach Rom geschleppt haben soll, so dass Pausanias nur 8 sah, standen auf gemeinsamer Basis, wahrscheinlich im Halbkreis aufgestellt, ihnen gegenüber auf eigener Basis Nestor mit dem Looshelm. Nur Agamemnon war der Name beigeschrieben, von Idomeneus giebt Pausanias das Schildzeichen (einen Hahn) an. Auf demselben Schilde hatte der Künstler sich in einem Distichon genannt. Die ganze Bedeutsamkeit eines so ausgedehnten Werkes fühlt man besonders lebhaft nach Brunn's feiner Charakteristik der Kunst des Onatas [1]).

Nro. 33. Der Zweikampf selbst war nach Pausan. V. 19. 1 an dem Kypseloskasten dargestellt. Zwischen den beiden Helden erschien die allegorische Figur der Eris von scheusslichem Ansehn. —

Der wesentlich nur Kämpfe enthaltende VIII. Gesang der Ilias ist, abgesehn von ein paar nicht bestimmt beziehbaren Gemmen (G. O. I. 97, 98 u. A.) ohne Bildwerke; denn der Zweikampf des Diomedes und Hektor über die Leiche eines mit *ΣKYΘEΣ* bezeichneten Kriegers auf einer in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 192 abgebildeten archaischen Amphora lässt sich mit dem Zweikampf beider Helden Vers 117 ff. unseres Gesanges nicht identificiren [2]).

---

1) S. Heinrich Brunn, Griechische Künstlergeschichte 1852, I. S. 88 ff. — 2) Vgl. über die Vase noch Jahn, arch. Beitr. S. 397, Gerhard a. a. O. S. 90 f. und Welcker's alte Denkm. III. S. 443 f.

VII. Neunter Gesang.

1. Gesandschaft an Achilleus. Vers 173 ff.

Die Gesandschaft, welche der Kriegsrath der hartbedrängten Griechen an Achilleus mit Agamemnon's Aussöhnungvorschlägen absendet, ist in zwei eigenthümlichen Vasenbildern nachweisbar. Bekanntlich treffen die Gesandten Phoinix, Aias der Telamonier, Odysseus und die beiden Herolde Hodios und Eurybates den Peleiden in seinem Zelte leierspielend und Kleaandron singend (Vs. 186, 189.). Diesen in der Einsamkeit leierspielenden Achilleus stellen ein pompeianisches Wandgemälde und mehre geschnittene Steine dar, welche nur nicht immer sein Zelt, sondern nach artistisch verdeutlichendem Ausdruck mehrfach eine Einöde, Felsen u. dgl. als Local bezeichnen. In

Nro. 32., einer Vivenzio'schen Gemme (Taf. XVI. Nro. 21.), abgeb. Gal. om. I. tav. 100. [1]), sitzt der bis auf ein über den Rücken fallendes Chlamydion nackte, bekränzte Held leierspielend auf einem kunstvoll behauenen Steinsitze vor einer Säule, an der seine Lanze lehnt und über der sein Helm aufgestellt ist. Neben der Säule eine Amphora. Hier mögte das Zelt ausgedrückt sein. — Dagegen sehen wir die besprochene Felsenöde in

Nro. 33., der Gemme des Pamphilos (*ΠΑΜΦΙΛΟΥ*), im Pariser Münzcabinet (Taf. XVI. Nro. 20), abgeb. in der Gal. om. I. 99 [2]). Achilleus sitzt auf einem Felsen, leierspielend und singend nach der emporgerichteten Haltung des Kopfes. An einen dürren Baumstamm hat er seinen Schild gelehnt, auf dem in der Mitte ein Medusenhaupt, ringsum ein Wagenrennen in Relief gearbeitet ist; an demselben Baumstamme hangt sein Schwerdt, während der Helm

1) Nach Vivenzio, Gemme antiche per la piu parte inedite I. 5. — 2) Hier fehlt der Name des Steinschneiders, den wir in der Gal. myth. 153, 567 in einer übrigens geringen Abbildung finden; s. auch Bracci, Memor. di ant. incis. vol. II. tav. 110.

neben dem Helden auf dem Felsen steht. — Ein drittes Exemplar,

Nro. 34., findet sich in den Impronte gemm. des Instituts I. 78, doch kommen auch sonst noch mehre vor. — Nahe verwandt sind solche Vorstellungen, welche Achilleus nicht lautenspielend, sondern in Trauer versunken in der Einsamkeit darstellen, wie z. B.

Nro. 34. a., eine Gemme des Florentiner Museums (Mus. Flor. II. gemmae ant. tab. 25. Nro. 3.), den Inghirami Gal. om. I. tav. 34 mit Unrecht auf die Scene des 1. Buches Vs. 360 bezieht, wo Achilleus am Meeresstrande die Mutter anruft. Er sitzt auch hier auf einem Felsen, die Waffen an einen Baumstamm gelehnt und gehängt, mit bezeichnender Geberde der Trauer, das linke Knie mit den Händen umfassend, wie Polygnotos in der delphischen Lesche Hektor in der Unterwelt dargestellt hatte [3]).

Aehnlich ist diesem trauernden Achilleus in der Stellung die berühmte sitzende Statue des Mars Ludovisi, abgeb. u. A. bei Rochette M. I. pl. 11, Gal. om. II. 179, den Rochette für den in der Einsamkeit trauernden Achilleus nahm. Aber, abgesehn von dem Beiwerk, dem Harnisch auf dem die Figur sitzt, dem Eros und Anderem ist im Ausdruck des Kopfes keinerlei Betrübniss und in der Stellung, mit der er sein Knie fasst, nur eine sehr oberflächliche Aehnlichkeit mit der Stellung der Trauer, so dass ich mich von der Richtigkeit dieser Erklärung nicht überreden kann. —

Nro. 35. Das oben erwähnte Wandgemälde unseres Gegenstandes, abgeb. Mus. Borb. XIII. 37 ist eigenthümlich genug. Achilleus, auf reichem, mit Sphinxen verziertem Sessel sitzend, spielt und singt. Auf die Lehne seines Sitzes stützt sich, bescheiden aufmerksam zuhorchend sein Patroklos, während rechts im Vordergrunde zwei Mädchen, kriegsgefangene Sklavinen zu sehn sind, deren eine, auf behauenem

3) Vgl. auch Rochette M. I. p. 62. — Einige verwandte Gemmen führt Welcker zu Ingh. G. O. S. 613 an.

Steine sitzend aus einem Blatte mitzusingen, die andere mit erhobener Hand sie auf Achilleus und etwa die Begleitung des Instrumentes hinzuweisen scheint. Ein hinten aufgehäng-tes Parapetasma deutet Achilleus Zelt als Scene an. —

Die Gesandschaft selbst aber finden wir in folgenden zwei Vasenbildern:

Nro. 36., Krater in Neapel (Taf. XVI. Nro. 18.), abgeb. bei R. Rochette, M. I. 13 u. 14 [4]). Achilleus empfängt leierspielend die Gesandten. Sieben Personen umher. Zunächst hinter Achilleus ein Redender, der einzige im Bilde, welcher dadurch, wie Welcker [5]) aufgestellt hat, füglich als Odysseus charakterisirt ist [6]). Den ihm entsprechenden Mann vor Achilleus, der ruhig in seinen Mantel eingehüllt und auf seine Speere gelehnt dasteht, werden wir wegen seiner Nähe am Centrum als Aias zu fassen haben, den hinter ihm in Trauer über Achilleus Hartnäckigkeit Sitzendenden als den greisen Phoinix. Als Patroklos giebt sich der einzige ausser Achilleus leicht bekleidete von selbst zu erkennen, der mit den beiden Herolden Hodios und Eurybates, wie sein grösserer und höherer Waffengenoss mit den Gesandten sich unterhält. Hinter Odysseus ist eine Person der Gesandschaft mehr angegeben, als wir bei Homer benannt finden. — Die zwei Pferde mögen [7]) die zwölf bedeuten, welche bei Homer (Vs. 128, 265) unter den Aussöhnungsgeschenken angeboten werden, vertreten aber wohl diese Geschenke überhaupt. Dass sie zu diesem Zwecke etwas wunderlich angebracht sind, sieht Jeder leicht. Im Ganzen wird man sagen müssen, dass das Vasenbild durch

4) Ferner im Mus. Borb. IX, 12, in der Gal. om. II. 252. Vgl. Neapel's ant. Bildwerke S. 242. — 5) Zu Ingh. G. O. S. 597 f. — 6) Welcker setzt hinzu: „es ist naiv, dass er sich dem reizbaren und mit seinem Spiel beschäftigten Peliden nicht unter die Augen stellt, während er dem Hartnäckigen die Anträge macht“. Ich kann dem nicht beistimmen, sondern sehe nur Ungeschicklichkeit der unbeholfenen und äusserlichen Malerei. — 7) Wie die verschiedenen Erklärer übereinstimmend annehmen.

die Vergleichung unserer homerischen Stelle allerdings erklärt wird, dass aber für die künstlerische Reproduction der Poësie aus solchen Monumenten wenig zu gewinnen ist. —

Die zweite Darstellung dieser Gesandschaft findet sich in einem mehrfach abgebildeten und verschieden erklärten Vasengemälde, welches durch eine seltsame Combination und Verschmelzung zweier Scenen, so viel ich weiss, einzig in seiner Art ist.

Nro. 37. Amphora im Vatican (Taf. XVI. Nro. 1.) abgeb. in Millin's Peintures de Vases I. 14—16 [8]). Alle Erklärer hatten die durch den rechts sitzenden Krieger scheinbar vermittelten und in Eins verbundenen beiden Reihen dieses Bildes wirklich für ein Ganzes genommen, wonach nur die Ueberbringung der Waffen an Achilleus verstanden werden konnte. Unter Voraussetzung dieser blieb aber Manches räthselhaft oder konnte nur künstlich erklärt werden. Welcker schlug vor, beide Reihen getrennt zu betrachten, als zwei Scenen, welche so allerdings sich sehr gut erklären lassen. In der oberen Reihe sehen wir die Gesandschaft an Achilleus. Der Held sitzt in der Mitte zwischen Odysseus, der, durch seinen Pilos unzweifelhaft charakterisirt und mit einem hier ebenfalls bezeichneten Oelkranze gekränzt, zum Peleiden spricht, welcher sich von ihm abwendet, und Aias auf der anderen Seite, welcher ihm als Ermunterung, zum Kampfe einen Schild weis't. Den Bärtigen hinter Odysseus, der ebenfalls Achilleus zuspricht, werden wir Phoinix nennen dürfen, den rechts sitzenden jugendlichen Helden am besten unbenannt lassen. Achilleus stützt den Arm auf einen Gegenstand, der unter dem Einfluss verschiedener Erklärungen als ein Gewandstück (Passeri), als ein Palladium (Millin's Zeichner), als eine Beinschiene (Winckelmann),

8) Zuerst in Passeri's Picturae Etruscorum in vasculis III. 276, dann bei Winckelmann M. I. 131, Gal. myth. 160, 585, Gal. om. II. 170. Vgl. Rochette M. I. I. p. 42, 66, Welcker zu Ingh. G. O. S. 598.

welche Achilleus von der neuen Rüstung bereits empfangen habe, aufgefasst worden ist. Eine Note Millin's[9]) beweis't die Undeutlichkeit des Gegenstandes, in dem Welcker, wie ich glaube, mit bestem Rechte, die Leier zu erkennen vorschlägt, die vielfach so gehalten vorkommt, und durch welche das ganze Bild Haltung und Zusammenhang gewinnt. —

Die untere Reihe zeigt dann die unten mehrfach nachzuweisende Waffenbringung durch Thetis. Wenn wir den äusseren Zusammenhang beider Reihen aufgeben, dürfen wir an deren inneren, idealen wohl denken. Denn oben weigert Achilleus sich, um der Griechen gemeinsamer Noth willen, von seinem Zorne nachzulassen, die untere Darstellung aber gehört der Zeit an, wo Achilleus Groll durch den schweren Schicksalsschlag gebrochen ist, der ihn im Tode seines Patroklos getroffen hatte, und wo er um seiner Rache willen in den Kampf und in seinen frühen Tod ging. Solche geistige Combinationen zweier Momente sind auf dem Avers und Revers der Vasen nicht selten, aber in zwei Reihen eines Bildes mir bisher nicht bekannt, namentlich nicht in zwei getrennt zu fassenden Reihen, welche der äusseren Darstellung, der Composition nach, so sehr ein Ganzes zu bilden scheinen, wie diese, durch den in einer Mittelreihe sitzenden Helden scheinbar so eng verbundenen. —

VIII. Zehnter Gesang.

1. Doloneia. Vers 330—461.

Die nächtliche Kundschaft gegen das Lager der Troer

9) P. d. V. a. a. O. Note 6: sein Zeichner habe ein Palladium angenommen, „verleitet par quelques traces qui paraissaient indiquer des jambes séparées et un bouclier". Diese traces, offenbar grade, verticale Linien sind von Bedeutung.

im zehnten Buche der Ilias, ist die älteste poëtische Erzählung, in der Klugheit und Stärke sich in Odysseus und Diomedes verbinden zu einem Bunde, den seines poëtisch-psychologischen Interesses wegen, die späteren Gedichte mehrfach benutzen und erneuern. Unter den Kriegsscenen der Ilias dürfte diese nächtliche Expedition nebst dem Ueberfall des Lagers der neuangekommenen Thraker unter Rhesos zu den dichterisch am reichsten ausgestatteten, zu den interessantesten, spannendsten und mannigfaltigsten gehören, woraus allein schon sich eine häufigere Darstellung ihrer Scenen in der bildenden Kunst leicht erklärt. Uebrigens ist nicht zu vergessen, dass Rhesos Tod zu den von der Tragödie behandelten Theilen der Ilias gehört. Zahlreich sind allerdings die Monumente nicht, aber da sie den verschiedensten Epochen der Kunst angehören, kann uns ihre an sich geringe Menge als Zufall der Erhaltung erscheinen, und darf uns eine durch Jahrhunderte fortgesetzte, oder oft erneuerte Kunstthätigkeit für diesen Gegenstand vertreten. —

Wir beginnen unsere Bilderschau mit einem gar originellen und vortrefflichen Vasenbilde,

Nro. 38., der Kylix des Euphronios [1]) (*[ΕΥΦΡ]Ο-ΝΙΟΣ [ΕΠΟΙ]ΕΣΕΝ*) im Besitze des Herzogs von Luynes (Taf. XVII. Nro. 2.), abgeb. in den Monumenten des Instituts II. 10. A. [2]) Dolon, ganz in das Wolfsfell, welches er bei Homer umhängt, so gekleidet, dass sich dasselbe seinem ganzen Körper eng anschliesst, ausserdem mit Helm und Wehrgehenk versehen, wird fliehend von Diomedes (*ΔΙΟΜΔΕΣ*, so, rückl.) und Odysseus (*ΟΔVΤΕVΣ* rückl.) ergriffen und von beiden Seiten bedroht. Es ist ganz die Situation, welche Homer in den Versen 376 u. 77 ausspricht. — Diesen bei Homer handelnden Personen hat der Künstler noch zwei Gottheiten als Zeugen hinzugefügt, Athene, die

1) Derselbe Künstlername auf der Troïlosschale Taf. XV. Nro. 6 u. 7. — 2) Vgl. de Witte, Ann. VI. 295 und Welcker zu Ingh. G. O. S. 598 f.

Odysseus Vers 460 ff. vor allen Göttern anruft, deren Anwesenheit also persönlich zu machen dem Künstler sehr nahe lag, und Hermes, der so oft die Heroen begleitet und mit Athene zusammen Zeuge ihrer Thaten ist, der aber hier als Listhermes recht eigentlich an seinem Platze ist. — Es ist dies ein bei seiner, selbst in den vortrefflich vom Besitzer restaurirten Fragmenten, unverkennbar guten Zeichnung durch originelle Reproduction der Poësie in alle Wege ausgezeichnetes Vasenbild. — Ungleich unbedeutender, jedoch nicht ohne eigenthümliches Verdienst ist

Nro. 39., ein aus Tischbein's Homer nach Antiken in Inghirami's Gal. om. I. 105 wieder abgebildetes archaïsches Vasengemälde, welches einen früheren Moment nicht ungeschickt ausdrückt. In der Mitte sehen wir Dolon rechtshin schreitend, indem er zurückschaut. Er ist durch phrygische Tracht (Mütze und Anaxyriden) sowie durch den Wolfsschwanz bezeichnet, der als einziger erkennbarer Theil des Felles, in das er gekleidet ist, ähnlich herabhangt, wie bei dem Dolon unserer vorigen Nummer. Es scheint, dass er die Tritte der ihm entgegenkommenden griechischen Kundschaften hört, denn er schreitet gar behutsam weiter, und hat Schild und Lanze hoch erhoben, wodurch Gespanntheit und die Bereitschaft, bei nahender Gefahr in rasche Flucht überzugehen, gar bezeichnend angedeutet ist. — Völlig gleich gemalt erscheinen zu beiden Seiten, nach rechts hinschreitend Odysseus und Diomedes in deren schleifendem, kurzem Tritt sich der Gang der horchenden Kundschafter auch nicht undeutlich ausspricht. Die Situation ist die, welche Homer in den Versen 343 ff. ausspricht, wo Odysseus räth, den Entgegenkommenden erst vorüber zu lassen, um ihm dann den Rückweg zum troischen Lager zu vertreten und abzuschneiden. — Ganz ähnlich ist dieser Vase

Nro. 40., das von Welcker [3]) hieher bezogene Bild einer archaïschen Amphora der Lamberg'schen Sammlung

3) Zu Ingh. G. O. S. 599.

bei Laborde I. 88, nur dass Dolon nicht so deutlich das Wolfsfell trägt. Phrygische Tracht bezeichnet ihn auch hier und die Composition ist bis auf die Einzelheiten der Bewegung der Personen beinahe identisch, so dass füglich kein Zweifel an der Deutung bestehn kann, nur ist freilich die Malerei nicht so lebendig und der Ausdruck nicht so scharf, wie in der vorigen Nummer. Der Revers ist bakchisch. —

Auch unserer Kylix Nro. 38 können wir ein was die Mittelgruppe betrifft, ganz ähnlich componirtes, freilich viel späteres, aber in manchem Betracht merkwürdiges Vasenbild an die Seite stellen,

Nro. 41., einen apulischen Krater aus Pisticci (Taf. XVII. Nro. 4.), im Besitze des Kunsthändlers Barone in Neapel und abgeb. im Bullettino archeol. Napoletano Vol. I. tav. 7. Der Schauplatz, das freie Feld mit dem Vs. 466 erwähnten Tamariskengesträuch, hat seine Andeutung in ungewöhnlicher Ausführlichkeit in 5 verschiedenen Bäumen gefunden, zwischen denen die drei Personen der Handlung sich bewegen. In allen dreien ist das vorsichtig leise, dabei aber nicht langsame Schleichen fast komisch, nicht allein durch weite tanzartige Schritte, sondern durch die stark vorgetragene Gesticulation des ganzen Körpers ausgedrückt. Dolon in der Mitte, auf dem Haupt eine Art von Pelzmütze, als welche der Maler die homerische κτιδέη κυνέη (Vs. 458) missverstanden zu haben scheint [4]), um die Schultern einen zottigen Mantel, welcher das Wolfsfell vertreten soll, mit dem Speer, aber auch mit Bogen und Köcher bewehrt. Er eilt nach links, hat aber die Nähe des ihn verfolgenden Feindes bemerkt, gegen den er umblickt und den Speer erhebt. Diomedes, im reichverzierten Helm und mit zwei Speeren bewaffnet, hat den Fliehenden eingeholt, nicht in raschem Laufe, wie bei Homer und in unserer Kylix, wo die Bewegung der Helden heftig ist, sondern im Schleichschritt, und streckt eben die rechte Hand aus, Dolon am Mantel fest-

4) Mit ihm der Neapler Erklärer S. 117. —

zuhalten. Von der anderen Seite schleicht Odysseus, durch den Pilos bezeichnet, mit gezücktem Schwerdt heran, die um den linken Arm gewickelte Chlamys als Schutzwaffe bedachtsam vorgehalten. — Charakter ist in diesem Bilde, das ist gewiss, ob aber der Zug von Komik, der mir eben so unverkennbar scheint, absichtlich ist, wage ich nicht zu entscheiden. — Der Revers ist aussermythisch, Mädchen welche Jünglingen Kränze bieten. —

Die bekannte Vasendarstellung eines von zwei Männern beiderseits angegriffenen Unbewaffneten, aus Tischbein's Vases d'Hamilton I. 23 in der Gal. om. I. 56 [5]) wieder abgebildet, mit der seltsamen Inschrift Corp. Inscriptt. Nro. 5. versehen, wird auf Dolon zwischen Odysseus und Diomedes, wohl richtiger aber auf Aigisthos Mord durch Orestes und Pylades bezogen [6]). — Dolon's Tod dagegen finden wir sicher in

Nro. 42., dem Innenbild einer Canino'schen [7]) volcenter Kylix, jetzt in München (Taf. XVII. Nro. 3.), abgeb. in Gerhard's Trinkschalen und Gefässen I. Taf. C. — Bei Homer schwingt Diomedes Dolon das Schwerdt in den Nacken im Augenblick, wo dieser ihm, Schonung flehend das Kinn berühren will (Vs. 454 f.), hier bohrt er ihm das Schwerdt in die Brust, indem der knieende Jüngling die Hände sowohl flehend, wie zum Versuch der Abwehr erhebt. Odysseus steht aufmerksam spähend zur Seite, hier, wie vielfach in Vasenbildern, eben so gerüstet, wie andere Helden. Rechts liegt, local- und zeitbezeichnend, ein phrygisch reich bekleideter Mann, offenbar schlafend, wie die über den Kopf erhobenen Hände, trotz der geöffneten Augen beweisen, ein Repräsentant der um Rhesos schlafenden Thraker, denen die Fortsetzung dieser nächtlichen Expedition gilt. — Dolon ist in eigenthümlicher Art dargestellt,

5) Auch Gal. myth. 150, 572. — 6) S. Welcker zu Ingh. G. O. S. 591, Rochette M. I. S. 284 f., wogegen Müller's Handb. §. 415. 1. — 7) Réserve étr. coupes Nro. 40.

das Wolfsfell und die phrygische Tracht gewöhnlicher Art ist einer eigenen, aus doppeltem Gürtelchiton bestehenden Gewandung gewichen, die Mitra im frauenartig langen Haar, ist die einzige übrig gebliebene Andeutung orientalischen Kostums, nebst Armbändern und sogar Ohrringen für den Krieger und Kundschafter wenig passend, den uns überhaupt der zarte Jüngling [8]) nicht vergegenwärtigt. Dennoch werden wir für die Erklärung des Bildes nur zwischen Dolon's und Rhesos Tod zu wählen haben, und die zuerst von Gerhard gegebene Erklärung vorziehen, weil bei Rhesos die Ermordung im Schlaf zu durchaus charakteristisch, und der hier Getödtete von dem schlafenden Thraker im Kostum zu bestimmt unterschieden ist. — Dies Vasengemälde gehört zu denjenigen, in welchen der Ausdruck über der Ausführung des überzierlichen Details vernachlässigt ist. — Ein *ΟΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ* steht neben Odysseus Bein, die Aussenbilder enhalten Rüstungen. —

Ausser diesen Vasengemälden haben wir noch einige Gemmen anzuführen. Die von Inghirami G. O. I. 111 auf den Auszug der beiden Helden zur nächtlichen Kundschaft bezogene gehört freilich, wie schon Welcker [9]) annahm, ungleich wahrscheinlicher zum Palladienraub; dagegen stellt

Nro. 43., die berühmte Blacas'sche Gemme (Taf. XVI. Nro. 19.), abgeb. G. O. I. 107 [10]) unseren Gegenstand eben so unzweifelhaft wie schön dar. Nicht zu Diomedes, wie bei Homer, sondern zu dem mit dem Pilos versehenen Odysseus streckt Dolon, knieend zwischen beiden Helden und bekleidet mit dem Wolfsfell, die Linke flehend empor, während er mit der Rechten des Helden Knie umfasst. Diomedes aber hat ihn am Haar ergriffen, und ist eben bereit,

8) Den der Prinz von Canino für eine Frau hielt: „Sémiramis, tuée par son fils". — 9) Zu Ingh. G. O. S. 591. — 10) Auch Choiseuil-Gouffier Voy. pitt. II. p. 177, Tischbein, Homer nach Ant. III. 3, Gal. myth. 126, 571.

ihm den Kopf vom Rumpfe zu trennen, wozu er in kräftiger Handlung den einen Fuss auf die Beine des Knieenden gestellt hat. — Es ist fein, dass der Künstler auf diese Weise beide Helden seiner Gruppe in die Handlung gezogen hat, während bei genauerem Anschluss an die Verse des Gedichtes Odysseus als müssiger Zuschauer neben der in sich einheitlichen Gruppe des Diomedes und Dolon gestanden haben würde. —

Nro. 44. a—c. Ein Scarabäus in den Impronte gemm. des Instituts III. 35, eine antike Paste das. I. 80 und eine zweite antike Paste aus der Stosch'schen Sammlung in Berlin (Taf. XVI. Nro. 9.), bei Toelken IV. 349 stellen denselben Gegenstand, jedoch in weit geringerer Conception und Ausführung dar, während es zweifelhaft bleibt, ob für einen gestreiften Sardonyx in Berlin, ebendas. Nro. 350 die aufgestellte Erklärung: Diomedes im Begriff, dem vor ihm knieenden Dolon das Haupt abzuhauen, feststeht, da Odysseus, durch welchen allein die Scene unzweifelhaft charakterisirt würde, fehlt. —

Eine bare Erfindung des Künstlers ist

Nro. 45., die Gemmendarstellung (Taf. XVI. Nro. 10.), abgeb. in der G. O. I. 109, welche Diomedes mit dem abgehauenen Kopfe des Dolon in der Hand und Odysseus einander gegenüber wie im Gespräche zeigt, indem die Beraubung des Leichnams Vs. 458 sehr ungeschickt durch das Halten eines Kopfes mit phrygischer Mütze ausgedrückt wäre [11]).

Dass wirklich auf dem einen Silbergefäss von Bernay, abgeb. bei Rochette M. I. pl. 53, Dolon's und Odysseus Begegnung dargestellt sei, kann ich mich durchaus nicht überzeugen. —

11) Eine Reihe von anderen Gemmen, die einen Helden mit einem abgehauenen Kopfe in der Hand darstellen und die verschieden erklärt worden sind, habe ich oben S. 131 mit einer neuen, wahrscheinlicheren Deutung versehen.

2. Ermordung des Rhesos und Erbeutung seiner Rosse (Vers 469—525.)

Ich kann hier nur ein völlig sicheres und charakteristisches Monument anführen, welches die letzte Scene dieser Begebenheit, die Abführung der erbeuteten, weissen Rosse darstellt.

Nro. 46. Apulischer Eimer aus Ruvo (Taf. XVII. Nro. 5.), im Museo Borbonico in Neapel, abgeb. in Gerhard's Trinkschalen und Gefässen II. Taf. K. [12]) — Die That des Diomedes ist vollbracht, im Schlafe ist die thrakische Jugend um Rhesos hingemordet, drei Leichen liegen in unserem Bilde im Hintergrunde, in deren Stellungen der Maler es fein auszudrücken gewusst hat, dass sie weder kämpfend noch überhaupt stehend, sondern liegend und speciell im Schlaf liegend getödtet sind; daher noch einige natürliche Schlafstellungen neben dem matten Daliegen der Leichen sich finden. Athene hat den zu weiterem Morde bereiten Helden gewarnt, und sich zurückziehen geheissen; unterdessen hat Odysseus die weissen Rosse vom Wagensitz gelöst, an den sie gebunden waren, und hat sie aus dem Gemetzel fortgeführt dem Lager zu. Wir sehen ihn, durch den Pilos unverkennbar charakterisirt, mit gezücktem Schwerdt zwischen den beiden muthigen Rossen schreitend nach rechts hin, während der leichtbekleidete jugendliche Diomedes ihn eingeholt hat, und, sich mehr links wendend ihm winkt, dahin zu folgen [13]). In dieser verschiedenen Richtung welche die beiden Helden einschlagen, ist es angedeutet, dass Nacht das Feld bedeckt, und dass der rechte Weg, den Odysseus bei Homer leicht kennbar bezeichnet, um ihn nicht zu verfehlen (Vs. 467), wohl verfehlt werden könnte. — Der Revers ist unbezeichnend bakchisch. — Geschnittene Steine, welche einen Krieger mit zwei Pferden zeigen, wie G. O.

12) Zuerst beschrieben von H. W. Schulz im Bull. des Instituts von 1837. S. 18 f., vgl. Bull. von 1840. S. 190. Nro. 9. — 13) Nur dies, nicht einen besonderen Ausdruck der Kühnheit, wie Gerhard wollte, vermag ich in Diomedes Stellung zu erkennen. —

I. 114 (Gal. myth. 133, 564, aus Tischbein's Homer III. 6), sind auf Odysseus mit Rhesos Rossen bezogen, können aber auch mehre andere Helden in mehren anderen Situationen darstellen sollen, und müssen deshalb als unbezeichnend hier ausgeschlossen bleiben. — Auch dass das bekannte Silberrelief bei Micali, M. I. 45. 1 (auch Millingen, Ancient monuments II. 14 und Müller, D. a. K. I. 60. 301) die beiden vom Mord der Thraker auf Rhesos Rossen zurückkehrenden Helden darstelle, wie in der arch. Ztg. v. 1852 Anz. S. 170 angenommen wird, scheint mir zweifelhaft, obgleich wohl möglich. —

IX. Eilfter Gesang.

Der ganze eilfte Gesang ist von Kampfscenen angefüllt, in denen die bedeutendsten Helden der Griechen verwundet werden, so Agamemnon, Diomedes, Odysseus, Machaon, Eurypylos. — Eine ganze Reihe geschnittener Steine stellt verschiedenartig verwundete Helden dar, ebenso wie man eine ganze Suite kämpfender findet. Auch das Verbinden der Verwundeten ist häufig genug. Es kann nun nicht fehlen, dass man diese Steine unter die Verwundeten und Verbundenen aus diesem Gesang, unter Menelaos aus dem dritten, Diomedes aus dem sechsten Gesange und noch einige andere Helden mit willkürlicher Freigebigkeit vertheilt findet. Da aber fast in allen Fällen die Charakterismen so durchaus fehlen, dass mit Ueberzeugung kein Name gegeben werden kann, da ferner alle diese Steine völlig ausdruckslos und unbedeutend sind, so übergehen wir sie. — Nur eine Scene dieses Gesanges ist in zwei charaktervollen und interessanten Kunstwerken erhalten:

1. Nestor reicht Machaon den Heiltrank (aus Vers 624 ff.)

Aus oder nach den homerischen Versen, sage ich, sind die gleich anzuführenden Kunstwerke hervorgebildet, denn das was ihren naïv vorgetragenen Hauptinhalt bildet, das Arzneieingeben, spricht Homer nicht aus.

Nro. 47. Terracottarelief im britischen Museum (Taf. XVII. Nro. 7.), abgeb. in Taylor Combe's Terracottas of the brit. Museum Nro. 20 [1]). Die Darstellung ist einfach und klar; einem jugendlichen Manne, der auf zierlichem Stuhle der Art sitzt, dass man ahnen mag, er empfinde Schmerzen (die Haltung der linken Hand ist bezeichnend), hat ein Aelterer in einem grossen Becher zu trinken gegeben. Der Jüngling hält das Gefäss auf der Hand und blickt wie zögernd drüber fort, der Alte aber hat mit der linken Hand seinen Arm, mit der rechten das Gefäss selbst gefasst und ist augenscheinlich bemüht, ihm den Trank aufzunöthigen, „wodurch", wie Welcker richtig sagt, „das Arzneieingeben naïv und vollkommen ausgedrückt ist". — Das Alter der beiden Personen passt vollständig für Machaon und Nestor, und wenn Homer auch nicht von Arzneieingeben spricht, so konnte dieses doch aus dem Weinmussdarreichen, welches doch auch eine Stärkung nach der Verwundung war, leicht herausgebildet werden. Die bei Homer namentlich erwähnte Hekamede steht hinter Machaon's Stuhle, zwei andere kriegsgefangene Weiber finden wir hinter Nestor. —

Nro. 47. a., ein Bruchstück derselben Vorstellung [2]), abgeb. in Winckelmann's M. I. 127 und danach in der Gal. om. II. 119 sowie Gal. myth. 153, 577 enthält die Köpfe und Oberkörper der beiden Mittelfiguren, Machaon und Nestor, in denen die Handlung völlig so klar ist, wie in dem vollständigen Exemplar. —

X. Zwölfter bis sechzehnter Gesang; Epinausimache.

Der Gipfel der Grösse und des Sieges Hektors und der

1) Danach in der Gal. om. II. 117. Vgl. Welcker zu Ingh. G. O. S. 609 und die ganz abweichende, aber gewiss irrige Erklärung Müller's in den Gött. gel. Anz. 1834. S. 925, Handb. §. 412. 1. Vgl. jedoch den Widerspruch Jahn's, arch. Aufss. S. 185. Note 6. — 2) Welcker a. a. O. setzt hinzu: „und vielleicht derselben Frieses" wovon ich den Grund nicht einsehe, da schwerlich ein Fries dieselbe Scene zweimal enthielt.

Troer, der Kampf um das Lager und die Schiffe der Griechen bis zu dem Augenblicke, wo Protesilaos Schiff brennt, und Patroklos in Achilleus Rüstung auszieht und die Troer vertreibt, füllt ganze fünf Gesänge der Ilias, welche wir hier als ein mannigfaltiges Ganzes zusammenfassen müssen, weil die zu den einzelnen Partien dieser Erzählung gehörigen Bildwerke sonst gar zu sehr zersplittert werden. Wir folgen demnach auch hier dem Faden, welchen die Kunstgeschichte und die Gattungen der Monumente uns gegeben haben. — Dass der Kampf um die Schiffe ein im Alterthum vielfach behandelter Vorwurf der bildenden Kunst gewesen ist, können wir aus einem Epigramm des Lucilius (Anall. II. 341, 115) entnehmen, in dem es heisst: *γραπτὴν ἐν τοίχῳ . . . ὡς ἔθος ἐστίν, ἰδὼν τὴν ἐπὶ ναυσὶ μάχην.* — Bestätigt wird uns dies wenigstens einigermassen dadurch, dass die wenigen erhaltenen Kunstwerke verschiedenen Zeiten und Gattungen angehören. Wir beginnen mit

Nro. 48., einem Gemälde des Kalliphon aus Samos [1]), im Tempel der ephesischen Artemis, welches vielleicht einer grösseren Reihe troischer Scenen desselben Künstlers angehört, indem Pausanias X. 25. 2 wenigstens noch eine Rüstung des Patroklos in demselben Tempel von Kalliphon erwähnt. Von unserem Bilde berichtet derselbe Schriftsteller V. 19. 1 nur dies: *Καλλιφῶν Σάμιος ἐν Ἀρτέμιδος ἱερῷ τῆς Ἐφεσίας ἐποίησεν Ἔριν, τὴν μάχην γράψας τὴν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν Ἑλλήνων*, woraus weder für die Scene dieser Kämpfe, noch für Composition und Auffassung des Gemäldes sich Bestimmtes schliessen lässt. —

Um so erfreulicher ist uns der Besitz einer lebensvollen Darstellung der Epinausimache in

Nro. 49., einem candelorischen Stamnos von Volci [2]), jetzt in München (Taf. XVII. Nro. 6.), abgeb. in Ger-

1) Die Zeit der Erbauung des ephesischen Artemistempels, das IV. vorchristl. Jahrhundert bietet, wie auch Sillig, Cat. art. s. v. Calliphon bemerkt, wenigstens keinen sicheren Anhalt als Zeitbestimmung des sonst unbekannten Künstlers. — 2) Rapp. volc. Note 401.

hard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 197. — Der Augenblick ist etwa der im 15. Gesange Vers 718 ausgedrückte, wo der siegreich vordringende Hektor den Seinen zurückruft: *οἴσετε πῦρ, ἅμα δ'αὐτοὶ ἀολλέες ὄρνυτ' ἀϋτήν!* oder derjenige, welchen der 16. Gesang Vers 125 ff. darstellt, wo Aias endlich weicht, und Hektor mit den Seinigen Protesilaos Schiff wirklich anzündet. Der Schnabel und Vordertheil des Schiffes ist links sichtbar, der letzte Vertheidiger, den wir nur nicht Aias nennen dürfen, weicht heftigen Schrittes, Hektor dringt unwiderstehlich heran, kämpfend mit dem Speer, während ein Genoss, jenem Zuruf in der Ilias gemäss, ihm die Fackel zuträgt, welche er in das Schiff schleudern will. Verschiedene andere jetzt folgende Kämpfer können wir mit den Namen Sarpedon, Aineias, Deïphobos u. s. w. der Haupthelden des Kampfs um die Schiffe belegen, ohne natürlich jeden einzelnen bezeichnen zu wollen; nur Paris können wir in dem Bogenschützen erkennen, welcher eben einen Pfeil abschiesst. — Denken wir daran, dass hier eigentlich der Augenblick der grössten Herrlichkeit Hektor's, seines kühnsten Vordringens, seines furchtbarsten Erfolges dargestellt ist, so wird uns der tiefpoëtische Sinn dieses alten „Topfmalers" ergreifen, welcher die Rückseite dieses Gefässes, mit einem seiner Zeit zu betrachtenden Bilde schmückte, in welchem Priamos vor Achilleus, flehend um des Sohnes Leiche, kniet. —

Ausser diesem Vasenbilde und einem in Venedig befindlichen Relief des Gegenstandes, Nro. 50, welches ich nur auf der Anführung bei Gerhard, auserl. Vasenbb. III. S. 99. Note 88 kenne, sowie dem in der Gal. om. II. 135 abgebildeten Streifen der Tabula Iliaca, der auf ein besseres Vorbild zurückweist, haben wir nur noch ein paar geschnittene Steine anzuführen. Von diesen zeigt uns

Nro. 51., ein von Inghirami in der Gal. om. II. 137, zuerst edirter (Taf. XVII. Nro. 8), wahrscheinlich Hektor mit gesenkter Fackel neben dem Vordertheil eines Schiffes; zwei andere

Nro. 52. (Tafel XVII. Nro. 9.) und Nro. 53, jener aus der florentiner Gallerie (Mus. Flor. II. 27, auch Gal. myth. 157. 576), dieser aus Millin's Pierres gravées und Gal. myth. 158, 575, abgeb. in der Gal. om. II. 138 u. 136 dagegen enthalten die Vertheidigung des Schiffes, hier durch Aias, der mit der Lanze, und den kleiner dargestellten Teukros, der mit dem Bogen kämpft, dort durch Aias allein, welcher mit dem Steinwurf die angreifenden Troer von dem Schiffe abzuwehren strebt. Ganz ähnlich sind Nro. 52. a. b. und Nro. 53. a. drei Gemmen, von denen zwei in Berlin, bei Toelken IV. Nro. 325. und Nro. 326 und einer in den Impronte gemm. des Instituts I. 82 fich findet. —

XI. Sechzehnter Gesang.

1. Patroklos Auszug und Tod.

Patroklos Rüstung enthielt

Nro. 54., das schon erwähnte Gemälde des Kalliphon von Samos im ephesischen Artemistempel, Paus. X. 25. 2. — In einem Relief in Bouillon's Musée des Antiques III. 23. 1, Gal. om. II. 253 erkennt Welcker zu Ingh. G. O. S. 609 Achilleus, welcher, das Feuer in den Schiffen erblickend, Patroklos sich rüsten heisse. Aber dass die drei Personen der unvollständigen Scene, denn eine solche ist das Relief offenbar, nach einer Seite schauen, sowie dass Achilleus Waffen hinter ihm sichtbar sind, dies scheint mir bei dem für diesen Moment viel zu ruhigen Ausdruck der Personen, nicht charakteristisch genug, um mich von dieser Erklärung zu überzeugen. — Eine Reihe von Rüstungen auf Vasen und in Gemmen könnte man nach herkömmlicher Art mit Patroklos Namen versehen, ohne dass Gewähr und Gewinn darin läge. —

Patroklos Kampf gegen die Troer, sein Tod durch Apollon, Euphorbos und Hektor mag, wie angenommen wor-

den, in einigen Vasenbildern und geschnittenen Steinen enthalten sein, deren Darstellungen aber zu wenig charakteristisch sind, als dass wir sie hier mit irgend welchem Rechte einreihen könnten. Auch dass der etruskische Spiegel in der Gal. om. II. 142. grade Patroklos Tod durch Hektor's Lanze darstelle [1]), scheint mir durchaus ungewiss. — Patroklos in die Troer eindringend, enthält derselbe Streifen der Tabula Iliaca (Gal. om. II. 139), in welchem die Gesandschaft an Achilleus und Patroklos Rüstung dargestellt ist. Den Moment, wo Patroklos Apollon von der Verfolgung der Troer im Stadtthor zurückweist, finden wir, wie schon oben S. 395 erwähnt, in der meisterhaft geschnittenen Paste in Berlin, bei Toelken IV. 348, Taf. XVII. Nro. 13.

Häufiger und sicherer als sein Tod ist nach

XII. dem sechzehnten und siebenzehnten Gesang

1. der Kampf um Patroklos Leiche

nachweisbar. Völlig sicher sind hier freilich auch nur wenige Denkmäler, aber, da von allen Kämpfen über eine Leiche der über Patroklos nicht allein zu den bedeutendsten und berühmtesten, und zu den in der Poësie, soviel wir wenigstens urteilen können, am meisten ausgeführten gehört, werden wir mit grösserem Rechte auf ihn, als auf manche andere Kämpfe auch nur halbwegs charakteristische Monumente beziehen dürfen. Nur müssen wir uns hüten, den Kampf um die Leiche des Achilleus nicht mit dem um Patroklos zu verwechseln, was von Früheren mehrfach gethan ist. — Wir beginnen mit archaischen Vasenbildern. Das einzige durch Namensbeischriften völlig sichere ist

Nro. 55., eine Kylix, früher bei Depoletti in Rom, jetzt in England, abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenb. III. 190, 191. Nro. 4 [1]). Patroklos bereits der Waffen beraubte

1) Wie Welcker zu Ingh. G. O. S. 612 mit dem Herausgeber annahm. — 1) Daselbst Nro. 3 die Form, unter den Henkel ein:

Leiche liegt in der Mitte, über sie kämpfen zunächst Hektor (*HEKⱵOP* so) und Aias [2]) (*AIAΣ* rückl.), dann beiderseits noch zwei schwergerüstete Lanzenkämpfer, auf Aias (Hektor's) Seite ein dritter, phrygisch bekleideter (Note 2) auf der des Hektor (Aias) ein hellenischer Bogenschütz, Teukros. Endlich schliessen rechts drei heransprengende, leichtgerüstete Reiter, links zwei dergleichen und ein zurückweichender Lanzner die Scene ab. — Rv. Rüstung und Auszug gleichgiltiger Art. — Sodann glaube ich von allen übrigen Darstellungen als

Nro. 56., noch am sichersten die Kylix des Exekias des Prinzen Canino (Taf. XVIII. Nro. 1.), hier einreihen zu dürfen, abgeb. in der Gal. om. II. 259 [3]). Den grössten Raum nehmen zwei Paare jener grossen Augen ein, die wir auf archaischen Gefässbildern so vielfach kennen; zunächst an den Henkeln und unter ihnen zweimal ein Kampf um eine Leiche, einmal um eine gerüstete, das anderemal um eine nackte, beide Male von je sechs Kämpfern zu Dreien gegen einander. Der Kampf um die der Waffen beraubte Leiche, in der ich Patroklos erkenne, ist in ein paar Zügen individueller gemalt, als die entgegenstehende, indem einer der Helden in der Gruppe links sich niederbeugt, und die Leiche zu sich herüberzuziehen sucht, einer der entgegenstehenden wenigstens den Schild hoch empor hält, während alle 6 Kämpfer der entgegengesetzten Seite absolut gleichmässig steif gegen einander stehen. Das Herüber- und Hinüberziehen von Patroklos Leiche zwischen Griechen und Troern ist in der Ilias so besonders bestimmt betont und beschrieben, dass ich nicht zweifelhaft bin, die Andeutung hievon in unserem Gemälde neben der grösseren Zahl der Kämpfenden dürfe uns zu bestimmter Nomenclatur leiten. — In

ΣTPOIBOΣ KAΛOΣ. Dieselbe Schale zählt Gerhard a. a. O. S. 88. Note 34 f. nochmals mit dem Zusatz: „wo befindlich ?" — *2)* Die Namen sind vertauscht, wenigstens ficht auf der Seite des Aias ein phrygisch bekleideter Lanzner. — *3)* Früher in den Vases du prince Canino 9, dann in Gerhard's auserl. Vasenbb. I. 49. Vgl. Museum étrusque Nro. 1900, Rapp. volc. Note 258. d, Welcker zu Ingh. G. O. S. 600.

dem anderen Kampfe um die gerüstete Leiche erkenne ich weder (mit Inghirami) den um Sarpedon, noch (mit Gerhard) eine Wiederholung dessen um Patroklos, sondern nur den um Achilleus. Achilleus Leiche ward, wie hier, mit der Rüstung gerettet, um welche Aias und Odysseus stritten. Zugleich ist es am meisten poëtisch diese Kämpfe um die Leichen der beiden Freunde combinirt zu denken. — Innenbild: Dionysos im Schiff. — Die übrigen von Gerhard [4]), aufgezählten archaischen Vasenbilder des Gegenstandes sind mehr oder minder unsicher und unbestimmbar [5]). Vielleicht gehört hieher noch

Nro. 56. a., eine Amphora Lucian Bonaparte's (Réserve étr. Nro. 8.), auf der vier Helden um eine Leiche kämpfen. Es ist nämlich wohl zu unterscheiden zwischen den Monomachien über Leichen und diesen Kämpfen mehrer Personen; um Patroklos kämpfen viele Helden. Freilich kann auch Achilleus gemeint sein. — Aus dem angeführten Grunde schliesse ich den Einzelkampf der Amphora bei Gerhard a. a. O. Taf. 198. 1. 2 Note 34. d. aus, da es mir keineswegs festzustehn scheint, dass die Kehrseite „Patroklos über den Schiffen" darstelle. Die von Gerhard a. a. O. als b, c, g aufgeführten Vasengemälde müsste man abgebildet sehen, um ein Urteil zu fällen; einstweilen theile ich die Welcker'sche Skepsis. — Dagegen lässt sich ein Gefäss mit rothen Figuren wegen der beigeschriebenen Namen mit voller Sicherheit hier einreihen, eines der bedeutendsten Monumente alterthümlicher Vasenmalerei.

Nro. 57. Kylix des Poltos und Euxitheos von Volci (*ΠΟΛΤΟΣ εγραφΣΕΝ, ΕΙVΧΣΙΘΕΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*), jetzt in Berlin (Nro. 1767) (Tafel XVIII. Nro. 3.), abgeb. in den Vases du prince de Canino 4, 5 [6]). Ueber die waf-

4) Auserl. Vasen III. S. 88. Note 34. — 5) Dass Welcker a. a. O. die archaischen Denkmäler dieses Kampfes „allzu skeptisch bezweifelt habe" wird Gerhard nicht zugegeben werden dürfen. Das ist sehr heilsame Skepsis. — 6) Auch Gal. om. II. 255, Müller, D.

fenlose Leiche des Patroklos (*ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ* rückl.) kämpfen von Seiten der Griechen Aias (*ΑΙΑΣ*) und Diomedes (*ΔΙΟΜΕΔΕΣ* rückl.), durchaus schwer gerüstet gegen die angreifenden, ebenfalls schwer gerüsteten Troer Aineias (*ΑΙΝΕΑΣ* rückl.) und Hippasos (*ΗΙΠΑΣΟΣ* rückl.) Das Ganze im besten archaischen Stil. Grosse Palmettenverzierungen trennen dieses Bild von dem weit belangreicheren und originelleren zweiten Aussenbilde, welches,

Nro. 58., (Tafel. XVIII. Nro. 2.) [7]), obwohl eine spätere Scene darstellend, doch des nahen Zusammenhangs wegen hier eingefügt werden möge. Der Gegenstand ist die Meldung von Patroklos Tode an Achilleus. Derselbe ist jedoch in rein freier und geistiger Weise vom Maler behandelt, nicht genau nach Homer, sondern nach den Motiven, die in den handelnden Personen und ihrem Charakter liegen, componirt. — Antilochos (*ΑΝΤΙΛΟΧΟΣ* rückl.) besteigt das Viergespann, um die Botschaft zu überbringen. Auf dem Wagenstuhl aber steht als Lenker, die Zügel in der Hand Phoinix (*ΦΟΙΝΙΧΣ* rückl.). Dass hievon das Verhältniss, in dem Phoinix zu Achilleus als väterlicher Freund und Pfleger steht, der Grund sei, scheint mir sehr klar. Er gesellt sich aber zu dem Jüngling, den Achilleus nächst und nach Patroklos am meisten liebte, als der ältere Freund und Vertraute, die schmerzliche Kunde so milde wie möglich anzubringen. — Neben den Pferden steht Iris (*ΙΡΙΣ* rückl.), die Götterbotin, göttliches Walten, welches erst Sarpedon durch Patroklos, dann Patroklos selbst fallen liess, und endlich auch Achilleus Haupt den Keren dahingab, auch in diesem Thun der Menschen anzudeuten. — Die Gruppe vor den Pferden, Achilleus (*ΑΧΙΛΛευς* rückl.) und Nestor (*ΝΕΣΤΟΡ*), unter dem Handschlag mit einander redend, erfordert ganz ideale Auffassung, welche überhaupt das Bild beherrscht.

a. K. I. 207. Vgl. Bull. 1830, S. 144, Rapp. volc. Note 802. b., Welcker zu Ingh. G. O. S. 599, Müller in den gött. gel. Anz. 1831, S. 134. — 7) S. Welcker zu Ingh. G. O. S. 599.

Nicht der Handschlag der Versöhnung in Folge der Vertheidigung der Leiche, wie der Prinz von Canino und mit ihm Müller [8]) wollte, ist es, den Achilleus hier dem Nestor giebt, dieser Handschlag deutet auf die Folge des Unglücks hin, das Achilleus erlebte, das seinen starren Sinn brach und ihn der Sache der Griechen zurückführte; Nestor ist hier, wie Welcker treffend sagt, als der Redner und Vorsorger überhaupt, oder wie man hinzusetzen könnte, als der unbetheiligtste Repräsentant des Heeres in seiner Gesammtheit vom Maler sehr sinnreich gewählt. — Dass hier andere Poësie als die Ilias zu Grunde liege, glaube ich nicht, wenigstens ist keine solche nachweisbar; es ist dies ein Beispiel freien Schaffens der „Topfmaler", welches man freilich nur anerkennen wird, wenn man sich abgewöhnt hat, diese alten Künstler in Bausch und Bogen über die Achsel anzusehn. — Innen: ein trompetender Krieger, den Gerhard Aineias nennt; warum, weiss ich nicht. —

Die Erklärung Panofka's [9]) für die Schale Nro. 1004. des berl. Museums, welche er „zur Bestätigung der äginetischen Statuenordnung" aufstellte, kann ich für keine Bestätigung dieser halten, da die Beischriften fehlen. Vielmehr hat die Erklärung der Giebelstatuen von Aigina, aus dem Kampf über Patroklos Leiche dieselbe Deutung des Kampfes auf unserer Schale hervorgerufen, so dass, wer, wie ich, mit Welcker dort Achilleus, nicht Patroklos Tod annimmt, auch hier lieber den Kampf über Achilleus statuiren wird. Aber es ist hierüber nicht abzusprechen, die Aehnlichkeit der Gruppirung nöthigt keineswegs für die Statuengruppe und das Vasenbild dieselbe Erklärung aufzustellen. Es mag immerhin hier Patroklos Tod dargestellt sein, obwohl die Bewaffnung des Gefallenen einigermassen dagegen spricht. Es ist für den Kampf über Patroklos bezeichnend, dass der Leiche die Wehr geraubt ist [10]). —

8) Gött. gel. Anz. a. a. O. — 9) Der Tod des Skiron und des Patroklos, Berl. 1836. 4. Danach in Gerhard's drei Vorlesungen über Gypsabgüsse Taf. 1 mit derselben Erklärung. — 10) Die Art,

Was endlich das seither immer, auch von Welcker [11]) auf Patroklos Tod bezogene, figurenreiche Vasenbild in Millin's Peintures de Vases I. 49 [12]) anlangt, so sehe ich wirklich nicht ein, was dasselbe speciell als auf Patroklos Tod bezüglich charakterisiren soll. Ein troischer Kampf scheint dargestellt, aber welcher, wüsste ich nicht zu sagen [13]).

Von anderen Gattungen von Kunstwerken haben wir ausser dem Reliefstreifen der Tabula Iliaca (Gal. om. II. 151), nur geschnittene Steine, und von diesen wieder nur einen ganz sicheren anzuführen.

Nro. 59. Kameo Ludovisi (Taf. XVII. Nro. 12.), abgeb. Gal. om. II. 158 [14]). Recht lebendig ist hier der Augenblick des Kampfes wiedergegeben, wo Hektor, von Phorkys unterstützt, die Griechen so weit zurückgedrängt hat, dass Hippothoos ein Seil hier an dem einen Arm, wie in der Ilias am Bein des Patroklos befestigen konnte, an dem er die Leiche zu sich zu ziehen bemüht ist. Auf griechischer Seite kämpfen weniger stürmisch, als die Troer drei Helden, nach der Ilias etwa Menelaos und die zwei Aias. Patroklos

wie Panofka S. 11 Skiron und Patroklos in Verbindung bringt, hat natürlich für den kein Gewicht, der wohl an einen vielfach sich findenden, meistens poëtischen, leicht verständlichen Zusammenhang der verschiedenen Bilder einer Vase, nicht aber an einen solchen Panofka'schen, mythisch-genealogischen Zusammenhang derselben glaubt. — Ueber ein ganz ähnliches Gefäss bei Herrn Basseggio in Rom, s. archäolog. Zeitg. von 1847. Beilage S. 23. — *11)* Zu Ingh. G. O. S. 600. — *12)* Auch Gal. myth. 158. 580 und Gal. om. I. 149. — *13)* Das mag hyperwelcker'scher Skepticismus sein, aber sagt doch Gerhard, auserl. Vasenbb. III. S. 87. Note 33: „Hienach könnten denn aber auch andere ähnliche Kampfscenen um einen Leichnam diesem berühmtesten aller verwandten mythischen Gegenstände (? Achilleus Tod) nicht ohne übertriebenen Skepticismus abgesprochen werden." — Sehr wahr; wir werden also besser thun, den Skepticismus schon hier beginnen zu lassen, damit er festen Boden behalte. — *14)* Nach Winckelmann, M. I. 128, auch Millin, Peintures de Vases I. 72 und danach Gal. myth. 162, 531, Dolce, Raccolta III. 109. Vgl. Visconti im P. Cl. VI. p. 30 und Welcker zu Ingh. G. O. S. 614.

Leiche ist hier noch bewehrt. — Von den sonstigen geschnittenen Steinen die hieher bezogen sind, mag ich nur noch als

Nro. 60., den geschnittenen Stein des französischen Cabinets bei Mariette, Pierres gravées du cabinet du roi II. 114 [15]) hier aufnehmen, den man sehr unpassend mit der berühmten florentiner Statuengruppe [16]) zusammengestellt hat, welche Aias mit Achilleus Leiche darstellt [17]). Grade weil der Stein, welcher eine jugendliche nackte Leiche von einem gerüsteten Bärtigen erhoben oder unterstützt zeigt, der Gruppe im Wesentlichen der Composition nicht gleicht, kann sie auf Patroklos bezogen werden. Steine dagegen wie Gal. om. II. 145, 150, 154 und Toelken IV. Nro. 259—263 (ganz nach der florentiner Gruppe), stellen bestimmt und unzweifelhaft Achilleus Leiche von Odysseus und Aias vertheidigt, von Aias gehoben, während Odysseus abwehrt, oder Aias als Träger von Achilleus Leiche, gewiss nicht Patroklos dar. — Andere, wie Gal. om. 144, 146, 147, Tölken II, 154 sind ohne bestimmten Charakter. —

Schliesslich sei hier als

Nro. 61., die Münze von Ilion, Mionnet II. 666, 237 erwähnt, welche den Kampf um Patroklos Leiche enthält. —

Dass der berühmte, fragmentirte Onyxkameo Gal. om. II. 157 (Gal. myth. 133, 534) [18]), sowie das Relief daselbst 158 [19]), welche als Darstellungen der Botschaft des Antilochos an den trauernden Achilleus gedeutet worden, nicht diese, sondern Orestes und Pylades in Tauris darstellen, hat schon Welcker zu Ingh. G. O. S. 591 bemerkt. Unsere Num-

15) Auch bei Millin, peintures de vases I. 72, danach in der Gal. myth. 160, 582, Gal. om. II. 155. S. Welcker zu Ingh. G. O. S. 614. — 16) Abgeb. zum Beispiel bei Millin, Peint. de Vases I. 72, 3, Gal. myth. 157, 583, Gal. om. II. 156. — 17) Siehe Welcker, Akad. Kunstmuseum zu Bonn (2. Ausg.) S. 75. — 18) Auch Winckelmann, M. I. 129, Tischbein's Homer n. Ant. IX. 4 und sonst. Von anderer Hand ergänzt Gal. om. I. 31. — 19) Aus Winckelmann's M. I. 130.

mer 58 bleibt demnach das einzige Monument dieser bedeutenden Scene.

XIII. Achtzehnter Gesang.

Achilleus Klage um Patroklos findet sich nur in dem Gal. om. II. 160 abgebildeten Streifen der Tabula Iliaca mit der Waffenschmiede des Hephaistos combinirt. — Dagegen können wir

1. Die Waffenschmiede des Hephaistos, Vers 367 ff.

einige Male in Kunstwerken nachweisen. — Zunächst ist hier das räthselhafte Reliefbruchstück von Ostia im Vatican, abgeb. Mon. dell' Inst. I. tav. 12. 3 [1]) zu erwähnen, welches Zoëga in Welcker's Zeitschrift für alte Kunst S. 365 ff. dahin erklärte, es stelle Thetis vor, welche von Hephaistos die Waffen fordere. Ganz anders, als Erziehung des Erichthonios, fasste das Monument Panofka, Ann. I. S. 303 (vgl. S. 398). Vgl. noch Gerhard, Beschreibung Roms II. 2 S. 228 und Welcker im akad. Kunstmuseum (2. Ausg.) Nro. 380, S. 119, Clarac, Mélanges d'antiquité p. 43 ff. und Déscript. du Mus. roy. 1830 p. 346 f. So wenig, wie ich der Erklärung Panofka's beistimmen kann, so wenig scheint mir die Zoëga'sche alle Schwierigkeiten zu heben, und ich ziehe es darum vor, das Relief als unerklärt zu bezeichnen [2]).

Von den sicheren Denkmälern unserer Scene stellen wir den übrigen als das älteste voran:

Nro. 62., das Relief am Kypseloskasten. Pausa-

1) Auch Mus. Pio-Clem. IV. 11, Geburt der Pandora, Gal. om. I. 40, auf Il. I. 578 gewiss unrichtig bezogen. — 2) Die Welcker'sche Note 153 a. a. O. kann nicht genug beherzigt werden. Es giebt kein Muss jedes Kunstwerk zu erklären. S. noch oben S. 277. Note 6.

nias sagt V. 19. 2: „Weiterhin sind Wagen mit Rossen, und Weiber auf den Wagen stehend, die Rosse haben goldene Flügel, und ein Mann giebt einem Weibe Waffen. Offenbar bezieht sich dies auf Patroklos Tod, und sind die Weiber Nereiden, und empfängt Thetis die Waffen von Hephaistos. Denn ausserdem steht auch der die Waffen Gebende nicht fest auf seinen Füssen, und es folgt ihm hinten ein Diener, der eine Feuerzange trägt". — Alles Weitere gehört nicht zu dieser Vorstellung. —

Demnächst lassen wir als

Nro. 63., ein vortreffliches volcenter Vasenbild des berliner Museums (Nro. 1608) (Tafel XVIII. Nro. 6.) folgen, das Innenbild der berühmten und von Gerhard so hübsch erörterten Schale mit der Erzgiesserei, abgeb. in dessen Coupes grecques et étrusques du musée de Berlin Tf. IX. (die Erzgiesserei in den Aussenbildern das. Taf. XII, XIII.) — Hephaistos ist eben mit der Arbeit fertig, den Hammer noch in der Rechten, sitzt er vor Thetis, der er zu dem schon empfangenen Schild und Speer den sehr stattlichen und zierlichen Helm mit der Linken darreicht, während die Beinschienen an der Wand hangen. Ambos und einen zweiten Hammer sehen wir hinter Thetis. An der Stelle des reichen Bilderschmuckes am Schilde des Achilleus in der Ilias finden wir hier als Schildzeichen einen Adler, der eine Schlange gefasst hat, bekanntlich [3]) ein Glück und Sieg verkündendes Wahrzeichen. — Ein gleichgiltiges *Ο ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ* ist den Personen beigeschrieben. —

Ausser in diesem Vasenbilde ist die Schmiedescene nur noch in ein paar Reliefen, einem Wandgemälde und in geschnittenen Steinen nachweisbar.

Nro. 64. Relief im Louvre (Taf. XVIII. Nro. 5.), abgeb. in Clarac's Musée des sculptures II. pl. 181. Nro. 84[4]).

3) S. z. B. Il. XII. Vers 200 ff. Auch in Gefässbildern nachgewiesen von Gerhard S. 17. Note 9. — 4) Danach in Müller's Denkmälern II. 18. 194. Auch in Bouillon's M. de sculpt. III. Taf. 35.

Hephaistos, in sehr würdiger Gestalt, ist so eben beschäftigt, die Handhabe (ὄχανον) an den Schild zu befestigen, den ihm einer seiner Schmiedegesellen, ein Satyr hält. Hinter ihm steht auf einer Stele der Harnisch nebst dem Schwerdt. Am Fusse dier Stele polirt ein zweiter Schmiedegesell des Gottes platt auf dem Boden sitzend eifrigst an einer Beinschiene, fast noch eifriger, ganz in sein Thun versenkt, ist auf der entgegengesetzten Seite ein dritter Gesell; ein kleines, als Handwerker bekleidetes, altes Männchen mit dem Helm beschäftigt, während ein vierter Gehilfe des Gottes, der wie jener erste dem nichtsnutzigen Geschlecht der Satyrn anzugehören scheint, Zeit gefunden hat, hinter dem Schmiedeofen hervor den Alten zu necken, indem er ihm die Kegelmütze abzustossen strebt [5]). — Ungleich weniger bedeutend als dies launig erfundene und schön ausgeführte Relief ist

Nro. 65., ein Relief im Kapitol, Schmalseite eines Sarkophags mit der Uebergabe der Waffen an Achilleus (Gal. om. II. 181.), abgeb. in der Gal. om. II. tav. 163 [6]). — Hephaistos ist in seiner Schmiede, deren Thür rechts angegeben ist, mit drei gewaltig hämmernden Gesellen an dem Schilde beschäftigt, welches er sitzend auf den Ambos hält. Daneben liegt Hammer und Zange und eine Beinschiene, wie es scheint.

In ganz ähnlicher Weise stellt die Verfertigung des Schildes die Tabula Iliaca (Gal. om. II. tav. 160) dar; hier steht neben den Schmiedenden Thetis mit einer begleitenden Nereide. — Das Wandgemälde, welches uns ebenfalls die Uebergabe der Waffen an Thetis vorführt ist

Nro. 66., aus Pompeji, abgeb. im Museo Borb. X. tav. 18. Hephaistos, nackt bis auf einen Schurz, steht mit dem Hammer in der Hand ruhig da, den Schild mit 2

5) Ueber die Satyrn und deren zweifelhafte Bedeutung vgl. Welcker Ann. V. p. 154, wo ein Satyrspiel als Grundlage des Bildwerks angenommen wird. — 6) Vgl. Mori, sculture del Mus. Capitol. II. p. 196.

Schlangen als Episema auf dem Aboss in der Mitte, an den auch die Knemiden gelehnt sind, haltend. Helm und Schwerdt liegen hinter dem Gott auf einem behauenen Stein, an einem gleichen gegenüber lehnt der Harnisch. Auf diesem Stein sitzt Thetis nachdenklich trauernd, das Kinn auf die Hand gestützt, und scheint den Schild zu betrachten, den der Gott ihr vorweist. Neben ihr erscheint eine trompetende Nike, den Ruhm des Künstlers, der Waffen, und des Helden, der sie tragen soll, verkündend. Die Erfindung ist gering, die Ausführung mässig gut. —

Zwei geschnittene Steine des Gegenstandes führe ich wohl am besten mit Welcker's Worten [7]) an

Nro. 67. Unedirter Stein bei Inghirami tav. 161 (Taf. XVII. Nro. 11.) „Hephaistos Waffen schmiedend, Thetis selbst ihm beistehend; frei behandelt."

Nro. 68. Ebenfalls unedirt, bei Inghirami tav. 162. „Hephaistos am Schild arbeitend, umgeben von zwei Behelmten, also Kriegern [8]); ganz unverständlich; ihm gegenüber Thetis, eingemäntelt, traurig, mit einer Zofe hinter sich. Travestirt aus Mythus in Prosa, wie oft in den Compositionen der Gemmen." —

XIV. Neunzehnter Gesang.

1. Thetis bringt Achilleus die Waffen.

Den Kunstwerken, welche die Uebergabe der Waffen selbst darstellen, voran muss hier eine grosse Zahl von Vasen und namentlich von Reliefs angeführt werden, welche einen im Epos nicht angedeuteten Zug, den aber spätere Poësie herausgebildet zu haben scheint [1]), in üppigster Weise vermannigfacht geben, nämlich:

7) Zu Ingh. G. O. S. 614. — 8) Sollte man an eine gedankenlose oder unklare Verwendung von Kabiren, mit Korybanten verwechselt, denken können? — 1) Vgl. z. B. das Chorlied in Eurip. Electra Vs. 404 ff. (B.)

a. Thetis mit Nereiden die Waffen über die See tragend.

Freie Künstlerphantasie bemächtigte sich des malerischen Gegenstandes: schöne Frauengestalten auf Meerungeheuern dahin reitend, Waffen tragend, wodurch den Werken der Kunst ihr bedeutsamer und ahnungsvoller, mythischer Hintertergrund gegeben wird.

Die mythologisch-poëtische Wichtigkeit dieser Monumente ist freilich geringer als die mancher anderen Gruppen von Bildwerken, denn es sind nur Variationen eines Motivs und zwar eines wesentlich künstlerischen; aber diese Nereidenzüge haben kunsthistorisches Interesse. Denn wenn wir in den älteren Vasen eine streng gehaltene, auf Thetis allein, oder die Göttin mit einigen Begleiterinen beschränkte Darstellung finden, wenn wir diese Darstellung dann zunächst zunehmen sehen an Figurenzahl, an Zahl der einzelnen Motive der Composition, wenn ferner die Reliefs eintreten, in denen die schönen nackten Frauenkörper auf und im Contrast mit den Meerungeheuern dahingleitend durch die leichtbewegte Fluth, in vielfach wechselnden Stellungen, den eigentlichen Gegenstand und Vorwurf der Künstler bilden, wenn endlich die mythische Bedeutung so weit zurücktritt, dass allerlei erotische Motive eingemischt werden, dass das Ganze bis in's Spielende geht, und dass Thetis Seezug kaum durch ein Anderes, als durch die getragenen Waffen äusserlich von anderen Darstellungen der Meerdämonen in ihrem Element sich äusserlich unterscheidet [2]): so ist darin ein Zeugniss für den wechselnden Geist der Epochen der Kunst gegeben, wie es in ähnlicher Vollständigkeit in einem Gegenstande nicht allzu häufig sich wiederfinden lässt [3]). — Es kann hier nicht meine Aufgabe und mein Zweck sein,

2) Vgl. Müller's Handbuch §. 402. 2 u. 3. — 3) In unserem Kreise bieten wohl nur die Parisurteile ein allerdings noch vollständigeres Seitenstück, zugleich von grösserer Bedeutung für die Entwickelung des poëtischen Mythus selbst. —

die ganze Reihe dieser Monumente aufzuzählen und dieselben im Einzelnen zu beschreiben und zu beleuchten, die kurze Anführung einer charakterisirenden Auswahl muss und möge hier genügen. —

Zunächst von Vasenbildern (mit rothen Figuren, in solchen mit schwarzen ist mir der Gegenstand nicht bekannt), nennen wir folgende:

Nro. 69., Thetis allein mit Schild und Helm auf einem Delphin im Cabinet Pourtalés 41. 1.

Nro. 70. Thetis mit Schild und Lanze auf einem Hippokampen bei Dubois-Maisonneuve, Introduction 36. 1, Gal. om. II. 171.

Nro. 71. Thetis auf einem Delphin mit dem Helm in der Hand, gefällig sitzend, eine Nereide mit dem Schwerdt auf einem phantastischen Seethier. Zwei Seiten einer Vase bei Rochette, M. I. pl. 6. 1., Gal. om. II. tav. 168. — Von einer Nereide begleitet sitzt Thetis mit dem Harnisch auf einem Hippokampen in dem unteren Theil des oben (Nro. 37.) besprochenen Vasenbildes mit der Gesandschaft an Achilleus (Taf. XVII. Nro. 1.)

Nro. 72. Ein grosser Zug von Nereiden mit Waffen auf Delphinen, Thetis mit dem Schilde durch den Hippokampen, auf dem sie reitet, ausgezeichnet, das Ganze sehr anmuthig und reich componirt, jedoch noch in gehaltener Manier, auf einer ruveser Vase in Jatta's Sammlung in Neapel (Taf. XVIII. Nro. 13.), abgeb. in den Monumenten des Instituts III. tav. 20. Vgl. Braun Annali XII. S. 124 ff. —

Nro. 73. Schon weniger streng dem Mythus gemäss ist das Bild Taf. XVIII. Nro. 8. aus d'Hancarville III. 18 in der Gal. om. II. 166. Thetis in der Mitte mit dem Schilde auf einem Hippokampen reitend, ihr voran schreitet ein grosser, beschwingter Eros, „so dass also auch die Malerei Thetis mit der Meerestochter Aphrodite verschmilzt“ [4]).

4) Welcker zu Ingh. G. O. S. 601.

Vor ihr, aber in entgegengesetzter Richtung, eine Nereide mit dem Harnisch auf einem Delphin, hinter Thetis auf einem phantastischen Seethier eine zweite Nereide ohne Waffen. Unterwärts mehre kleinere und grössere Fische hin- und herschwimmend. —

Diesen Charakter sehen wir dann in den Reliefen stärker hervortreten, welche zugleich die in Vasenbildern bekleideten [5]) Nereiden nackt darstellen. Hievon macht eine Ausnahme

Nro. 74., das Relief eines Marmorkraters von Rhodos in der Glyptothek in München, abgeb. in den Monumenten des Instituts III. tav. 19. Vgl. Braun, Ann. XII. S. 122—124.

Das Relief, in einem Streifen um den Bauch des Gefässes laufend, enthält einen Zug von eilf Nereiden, die mit den Waffen abwechselnd auf Delphinen, Hippokampen und phantastischen Seethieren, ähnlich denen auf Vasen reiten. Nur drei von ihnen sind nicht ganz bekleidet, völlig nackt erscheint keine. In einem oberen Streifen geflügelte Niken auf Viergespannen. — Auch in

Nro. 75., einem Sarkophagrelief im Pio-Clementinischen Museum, abgeb. Pio-Clem. V. 20 und danach Gal. om. II. 164 finden wir Gewandstücke bei den Nereiden, aber nur flatternd und keineswegs die schönen Körper irgendwie verhüllend. Vier Nereiden mit den Hauptwaffenstücken reiten in verschiedener Richtung auf Delphinen in anmuthigen, üppigen Stellungen. —

Nro. 76. In diesem aus Caussei Mus. rom. II. p. 114 in der Gal. om. II. 169 abgebildeten Relief sind an die Stelle von Delphinen und Hippokampen Tritonen gesetzt, auf denen die Nereiden reiten. Hier ist das Mythische kaum mehr, als der Anlass der Composition. — In ähnlichem Sinne sind dann erfunden Reliefe wie Pio-Clem. IV. 33 und Mus. Capitol. IV. 62, wo noch eine ganze Reihe ähnlicher Dar-

5) In Nro. 72 ist eine Nereide beinahe ganz ohne Kleidung.

stellungen angeführt wird. Ausserdem nenne ich noch den Fries eines Grabes zu Armento in der Basilicata, wovon ein Stück in Rochette's M. I. S. 48 und die sicilische Grabara ebendaselbst pl. 6. 2 (vgl. p. 43), welche Thetis allein, den Helm tragend, enthält. Auch ein Thongefäss (Guttus) mit Relief im Catal. Panckoucke Nro. 99 enthält Thetis mit Achilleus Schilde auf einem Hippokampen reitend.

Als ein Beispiel der Darstellung des Gegenstandes in Wandmalerei mag hier

Nro. 77., das pompeianische Wandgemälde, abgeb. im Mus. Borb. X. tav. 7 seine Stelle finden. Wie in der Gemme (unten Nro. 79) reitet hier Thetis oder eine Nereide mit dem Schild, nicht auf einem Delphin oder einem sonstigen Seethier, sondern auf dem Rücken eines bärtigen Triton, der den einen Arm zutraulich auf ihre Schulter legt und sie verliebt anblickt. Die Nereide ist nicht ganz nackt, doch dient der weite Peplos nur, den grösstentheils enthüllten schönen Körper zu umrahmen. Ueppig-aussermythische Composition.

Die geschnittenen Steine, in denen ebenfalls die Scene, wenn auch auf eine Nereide beschränkt, häufig vorkommt, unterscheiden sich in solche mit einfach ruhiger, strenger an den Mythus angelehnter Darstellung und solche, die in üppigen Compositionen kaum noch an denselben erinnern. Zwei Beispiele der ersteren Art

Nro. 78., aus Buonarotti, Medagl. p. 113 in der Gal. myth. 151. 566 und

Nro. 78. a., antike Paste in Berlin (Taf. XVIII. Nro. 11.), bei Toelken IV. 269. Beide Male Thetis oder eine Nereide mit dem Schilde auf einem Hippokampen. —

Von der zweiten Art ist ein Beispiel Nro. 79, der Stein in der Gal. om. II. 165. „Thetis mit dem Gorgonenschild auf einem jungen, schönen Triton reitend, von Amorinen umgeben; beide verliebt. Galante Eleganz, wobei der Mythus nur als Folie dient“ [6]).

6) Welcker zu Ingh. G. O. S. 614.

Auch auf Münzen ist der Gegenstand nachweisbar, siehe die Münzen von Lampsakos in Choiseul-Gouffier's Voyage pittoresque II. 67, 33. —

Schliesslich sei hier noch als

Nro. 80., der gravirte Deckel der praenestinischen Cista des Herrn Révil erwähnt, deren Hauptbild das Todtenopfer für Patroklos (Taf. XIX. Nro. 15.) enthält, abgeb. aus Rochette's M. I. pl. 20. 2 in der Gal. om. II. 177. Drei nackte, von einem Delphin, einem Hippokampen und einem sonstigen phantastischen Meerthier getragene Nereiden bringen das Schwerdt und die Knemiden des Achilleus durch's Meer. Vortreffliche, lebensvolle Zeichnung. —

Wenn wir den Bilderreichthum dieses Gegenstandes überblicken, so wird es klar, mit wie viel grösserem Rechte Welcker [7]) auf diesen Gegenstand eine Stelle des Plinius bezieht, die uns von einem der grossartigsten Sculpturwerke Nachricht giebt, als Böttiger [8]), dieselbe aus dem Zuge des Achilleus nach den Inseln der Seligen erklären mögte. Wir zählen als

Nro. 81., eine Marmorgruppe des Skopas, von der Plinius H. N. XXXVI. 4. 7 Folgendes anführt: sed in maxima dignatione Cn. Domitii delubro in circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra Delphinos et hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manus, praeclarum opus, etiamsi totius vitae fuisset. Dass die Nereiden Waffen tragen, ist allerdings nicht gesagt, und dass Achilleus, wie Welcker annahm, „in Entfernung gedacht" war, mir nicht wahrscheinlich, Poseidon's Einmischung seltsam, aber gewiss nicht unmöglich. Wenn man sich den Augenblick denkt, wo Thetis an's Land getreten ist, und, neben dem Sohne stehend, demselben entweder die Waffen giebt, oder die Hand reicht, während Poseidon auf der anderen

7) Trilogie S. 424, zu Ingh. G. O. S. 606, Bonn. Kunstmus. (2. Ausg.) S. 34. — 8) Andeutungen zu 24 Vorles. über Kunstmyth. S. 158.

Seite entsprechen mogte, so ist das „Thetis atque Achilles" als Mittelgruppe, um die sich nach beiden Seiten in pyramidaler Aufstellung die übrigen genannten Gestalten anschlossen, völlig klar und das Ganze, so grossartig reich es immer sein mogte, sehr wohl denkbar. Aeusserst unwahrscheinlich dagegen ist der Zug nach den Inseln der Seligen als Gegenstand dieser Gruppe, indem derselbe, wenn auch vielleicht in der Aithiopis und im Anschluss an diese von lyrischer Poësie behandelt, in bildender Kunst nirgend nachweisbar ist. — Dass freilich, wie Welcker annimmt, der bekannte Achilleus Borghese aus dieser Gruppe stamme, ja selbst dass diese Statue einen Achilleus in dem Momente darstelle, wo er die Waffen empfängt [9]), ist mir durchaus nicht wahrscheinlich, so sehr ich die Mässigung und Zurückhaltung der altenKunst anerkenne. —

Ein angebliches Wandgemälde, welches bei S. Martino a' Monti entdeckt, und, im Original verloren, von S. Bartoli „oder seinen Schülern copirt" sein soll, darstellend Thetis und die Nereiden, Achilleus die Waffen bringend, abgeb. Mon. dell' Instituto III. 21. ist auf so schreiende Art modern, dass ich nicht begreife (und Anderen geht es eben so), wie irgend Jemand dasselbe für antik halten, geschweige, wie Emil Braun dasselbe Ann. XII. S. 160 ff. als antik publiciren konnte [10]). —

Wir kehren nach dieser, halbwegs episodischen Betrachtung mehr seitab liegender Kunstwerke zu den strenger mythischen Bildwerken zurück, und zwar betrachten wir zunächst

9) Eine Aehnlichkeit der Statue mit irgend einer Vasen- oder Gemmendarstellung des Achilleus in dieser Situation, s. Welcker, Kunstmus. a. a. O, beruht wohl auf Irrthum. — 10) Derselbe Band der Monumenti enthält Taf. 9. ein anderes, eben so krass modernes, nach Ovid gemachtes Bild, über das Otto Jahn in der Arch. Zeitg. von 1852. Nro. 37. S. 416 gesprochen hat. —

b. die Uebergabe der Waffen an Achilleus. (Vers 8—18).

Den mythisch-poëtischen Boden, den wir betreten, bezeichnet das Wiedererscheinen der so eben vermissten, archaischen Vasengemälde, mit denen wir beginnen. —

Nro. 82. Amphora Canino (Taf. XVIII. Nro. 4.), abgeb. in Micali's Monumenti (Flor. 1833) tav. 88. 1. 2. Es ist die Waffnung des Achilleus selbst im Beisein der Thetis, die häufigere Scene auch in anderen Arten von Monumenten. Achilleus, den Fuss auf den am Boden stehenden Helm gesetzt, schon mit dem Schwerdt umgürtet, legt sich die Beinschiene an. Vor ihm, den Schild und zwei Lanzen haltend die Mutter, andererseits symmetrisch entsprechend, ein ganz gerüsteter Therapon, zum Weggehn bereit, umblickend. Die Myrmidonen sind gerüstet und zum Aufbruch gegen die Troer bereit, noch eine kurze Weile, und Achilleus bricht an ihrer Spitze hervor. — Sehr ähnlich ist

Nro. 83., eine zweite Amphora aus Chiusi, abgeb. daselbst Taf. 82. 1. 2 [11]), Thetis steht ihrem Sohne mit dem Helm auf der Hand gegenüber, den Schild niedergesetzt, die Lanze im Arm. Achilleus hält einen wunderlich gemalten Gegenstand, der aber nur den Harnisch kann bedeuten sollen. Das Schwerdt hat er bereits umgegürtet. Hinter ihm ein Alter mit weissem Haar und Bart, der zwei Knemiden hält [12]), wir nennen ihn wohl am sichersten Phoinix.

An der Stelle des Phoinix finden wir eine Nereide in Nro. 84., einer Amphora der Sammlung Feoli Nro. 7.

11) Unter 1. die ganze Form mit dem Bild, unter 2 das Bild allein; aber sind das nicht zwei verschiedene, sehr ähnliche Bilder? wenigstens weichen sie in einem Umstand von einander ab. Der weisshärige Alte, der in beiden Bildern hinter Achilleus steht, hält in dem einen zwei Knemiden, in dem anderen ein Scepter. Auch ist die Gewandung verschieden. — Dass Welcker zu Ingh. G. O. S. 591 sagt, es stehe eine Nereide hinter Achilleus, kann für diese Nummer nur ein einfaches Versehen sein. — *12)* Diese weichen von der gewöhnlichen Form darinab, dass sie sich bis über die Füsse erstrecken.

Thetis hat vor dem sich die Beinschienen anlegenden Achilleus Helm und Schild auf den Boden gelegt und hält die Lanze. Hinter Achilleus die begleitende Nereide. —

Auf Thetis und Achilleus allein ist die Darstellung beschränkt in

Nro. 85., einer anderen Amphora derselben Sammlung Nro. 101, in der Thetis den Helm des Hephaistos auf der Hand trägt, während sie sich mit der anderen auf den niedergesetzten Schild stützt. — Denselben Gegenstand enthalten mit Variationen noch die Amphoren derselben Sammlung Nro. 102 u. 103. —

Dasselbe Motiv der Composition findet sich dann in einigen Vasen mit rothen Figuren wieder, so in

Nro. 86., einer neapeler Vase (Taf. XVIII. Nro. 7.), abgeb. in Rochette's M. I. pl. 16 und danach in der Gal. om. II. 174. Die Nebenfigur hinter Achilleus ist weggelassen, der Held und die Göttin schliessen allein die Gruppe. Er legt die Knemiden an, wobei er den Fuss auf eine viereckige Basis stellt; den Helm hat er bereits auf dem Haupt. Thetis steht ihm, Schwerdt und Lanze haltend, gegenüber. Ueber beiden Hauptpersonen sitzt eine grossbeschwingte Nike mit einer Tänie, Achilleus Sieg im voraus anzudeuten, zugleich malerisch als sehr gefälliger Abschluss des Bildes. —

Bis auf Einzelheiten ähnlich sind dieser Vase folgende drei, welche jedoch die Nike nicht mit enthalten:

Nro. 87., Vase in Millin's Peintures de vases I. 39 in später und charakterloser Zeichnung, zuerst von Rochette, M. I. p. 84 richtig erkannt und erklärt;

Nro. 88., im Museum Karls X., Ancient fond Nro. 10, notirt von Rochette a. a. O. und

Nro. 89., Amphora von Volci, aus Canino'schem Besitz (M. E. 1377), im britischen Museum Nro. 742. Wenngleich hier die Handlung des Waffnens selbst nicht bestimmt ausgedrückt ist, so unterliegt die Erklärung des Bildes, wel-

ches Thetis mit Schild und Helm ihrem Sohne gegenüber enthält, doch kaum einem Zweifel. —

Nach anderem Motive componirt stellt einen früheren Moment dar:

Nro. 90., eine Amphora von Corneto (Taf. XVIII. Nro. 12.), abgeb. in Rochette's M. I. pl. 80. In tiefster Trauer über Patroklos ganz in seinen Mantel eingehüllt [13]), sitzt in der Mitte des Bildes Achilleus auf einem erhöht stehenden, zierlichen Stuhle, ohne auf die Mutter zu achten, welche von zwei Nereiden begleitet die hephaistischen Waffen bringt. Thetis steht mit Schild und Lanze vor ihrem Sohne, neben ihr eine Nereide mit dem Helm auf der Hand; andererseits hinter Achilleus Stuhle auf seinen Stab gelehnt, der greise Phoinix (vgl. oben Nro. 83) und hinter diesem eine zweite Nereide, welche die Knemiden auf einem seltsamen, schüsselartigen Geräthe trägt. Diese Beinschienen sind an den Kniestücken mit Köpfen (Masken), wahrscheinlich Löwenköpfen verziert, aber so wunderlich gemalt, dass man sie für zwei alterthümlich steife Bildchen halten könnte. Die Scene ist aber im Uebrigen von so unzweifelhafter Klarheit, dass an diese Einzelheit sich keine neue Erklärung anschliessen darf. — Der Revers zeigt eine jener zahlreichen Verfolgungsscenen aber gewiss nicht Achilleus auf Skyros [14]).

Nro. 91., eine ähnliche Amphora im Antikenkabinet in Wien, welche ausser Thetis mit den Waffen vier theils stehende, theils sitzende Personen, um Achilleus enthält beschreibt Arneth, das k. k. Münz- und Antikenkabinet S. 13. Nro. 64.

Aus dem Gebiete der Sculptur kann ich nur ein Monument anführen, welches mit Wahrscheinlichkeit Achilleus Waffnung enthält, nämlich

Nro. 92., das Relief einer Sarkophagseite im capitolinischen Museum, aus Mori, Mus. Capit. II. 22 in der Gal. om. II. 181. Eine andere Seite enthält die Waffen-

13) Vgl. S. 316. Note 10. — 14) S. oben S. 293. —

schmiede des Hephaistos (oben Nro. 65.), wonach allerdings der Bezug auf unsere Scene sehr nahe gerückt wird. In unserem Relief aber sieht die Thetis ganz aus wie Athene, denn indem sie ihrem schon mit dem Schild und Helm bewehrten Sohne das Schwerdt überreicht, ist sie selbst behelmt [15]). Den Schild, durch dessen Riemen Achilleus eben den Arm gesteckt hat, hat ihm ein Alter, Phoinix hingehalten, hinter welchem ein Myrmidone, gerüstet, mit muthigem Schritte dem Kampfe entgegeneilt, nach demselben Motiv, welches das archaische Vasenbild Nro. 82 so lebendig macht. — Ausserdem sei hier der Streifen der Tabula Iliaca (Gal. om. II. 172) erwähnt, der Achilleus Waffnung und Auszug combinirt. —

Häufig ist dagegen Achilleus Waffnung in geschnittenen Steinen nachweisbar. Dieselben unterscheiden sich in besser und schlechter charakterisirte. Die ersteren zeigen Thetis ihrem Sohne gegenüber, genau in derselben Weise wie in den Vasenbildern Nro. 82—89. Dieser Art ist

Nro. 93., der geschnittene Stein in der Gal. om. II. 173. Achilleus, den Fuss auf einen Steinhaufen [16]), bereits behelmt, legt sich die Beinschiene an, Thetis steht dem Sohne mit Lanze und Schwerdt gegenüber. — Ganz ähnlich

Nro. 94., eine gelbe antike Paste in Berlin (Tafel XVIII. Nro. 9.), bei Toelken Cl. IV. Nro. 271. Auch hier scheint der Gegenstand, auf den Achilleus den Fuss stellt, ein Steinhaufen zu sein. — Etwas anders

Nro. 95., eine violette antike Paste ebendaselbst, bei Toelken Cl. II. Nro. 158. Achilleus, behelmt, den Schild neben sich niedergesetzt, steht seiner Mutter gegenüber, wel-

15) Sollte dies blosse Gedankenlosigkeit sein? Oder ist hier wirklich Athene an Thetis Stelle gerückt, die Schutzgöttin für die Mutter gewählt, um den Helden zum grossen Rachekampfe auszurüsten, in welchem sie ihm helfend zur Seite steht? — *16)* Falls die Zeichnung richtig ist, gewöhnlicher stellt er den Fuss auf den Harnisch oder den Helm.

che ihm zu den bereits empfangenen Waffen das Schwerdt übergiebt. —

Die weniger bestimmt charakterisirten Gemmen lassen Thetis weg, so dass der sich rüstende Held auch ein anderer, als Achilleus sein könnte. Aber nicht allein, dass Achilleus Waffnung von allen poëtisch beschriebenen die berühmteste ist, sondern auch der auf einigen Exemplaren beigeschriebene Name lassen uns die Steine hieher beziehen, ohne dass wir den Zuwachs durch dieselben grade für eine grosse Bereicherung unseres Denkmälerschatzes zur Ilias zu halten nöthig hätten. Dieser Art sind

Nro. 96., der in der Gal. om. II. 183 abgebildete Skarabäus mit dem Namen *AXIΛE* (Tf. XVII. Nro. 13.) Der ganz nackte Held, den Schild am rechten Arm, beugt sich links über, um sich die Knemis anzulegen. Neben ihm das Schwerdt. —

Nro. 97., der ebendas. 184 abgebildete, auch mit dem (verschriebenen) Namen versehene Stein giebt dieselbe Scene, nur hat Achilleus den Fuss auf den Helm gesetzt, der Schild steht daneben. —

Derselben Art sind noch mehre andere Steine, so Gal. om. II. 147, so in Berlin die Nummern 272—275 der IV. Classe bei Toelken, welche eine Stele (des Patroklos?) zusetzen, und in den Waffentheilen, die der Held anlegt, variiren. Noch andere Steine zeigen Achilleus, wie er den Helm oder das Schwerdt oder den Schild betrachtet, so Gal. om. II. 148 aus Mus. Florent. II. 66. 3. und Toelken IV. 277—280. — Ein schönes Karneolfragment ebendaselbst Nro. 270 wollen wir hier anschliessen. Es enthält die waffenbringende Thetis ohne Achilleus. Die Göttin, im langen Gewande trägt das Schwerdt, den Schild, auf dem in der Mitte das Medusenhaupt umher der Zug der waffenbringenden Nereiden auf Hippokampen dargestellt ist, hat sie vor sich niedergesetzt. Die Arbeit ist überaus fliessend und zierlich. —

Achilleus Auszug ist ausser in dem erwähnten Streifen der Tabula Iliaca in keinem sicheren Monumente nachweisbar, da die petersburger Gemme Gal. om. II. 186, sowie ganz ähnliche in Berlin, bei Toelken IV. 252. füglich Hektor auf seinem Kriegswagen darstellen kann, wie die Münze der Ilier das. tav. 250. — Auch die Gemme Gal. om. 187 ist nicht bestimmt als Achilleus und Automedon auf dem Wagen bezeichnet.

XIV. Neunzehnter Gesang.

1. Briseïs Zurückführung (Vers 243 ff.)

Ausser dem Bilde einer oben (S. 387 f.) besprochenen Kylix haben wir hier nur ein Monument, und zwar ein spätrömisches anzuführen, welches kurz zu behandeln erlaubt sein wird.

Nro. 98. Silberner Discus 1656 bei Avignon gefunden, jetzt im französ. Münzkabinet, bekannt unter dem irrigen Namen: Schild des Scipio, abgeb. nach Millin's M. J. I. 10 in der Gal. om. II. 178 und in der Gal. myth. 136, 537 [1]). Die richtige, neuerdings von Allen ausser Lange a. a. O. befolgte Erklärung ging von Winckelmann a. a. O. aus. Zu dem in der Mitte sitzenden Achilleus wird von links her Briseïs herangeführt, während rechts neben dem Helden Agamemnon steht, seine Versicherung aussprechend, dass er das Mädchen nicht berührt habe. Verschiedene neben und hinter den beiden Hauptpersonen der Scene befindliche Männer sind mit den Namen Idomeneus, Odysseus, Tal-

1) Schon früher vielfach, so in Spons Recherches des antiq. et curios. de la ville de Lyon p. 186, Recherches curieuses d'antiquités p. 1., Miscell. erud. ant. p. 52; Montfaucon IV. 23; in Gronov's Thesaurus II. tab. 13, 14; vgl. Winckelmann, G. d. K. Buch VI. Cap. 5. §. 10 und dagegen Lange in Welcker's Zeitschr. fr. a. Kunst I. S. 490 ff., Welcker zu Ingh. G. O. S. 610. —

thybios getauft worden, worin aber bei dem Mangel charakteristischer Attribute keine Gewähr liegt. Vorn sitzt ein nackter Bärtiger am Boden, der das Knie mit den Händen umfasst. Aus welchem Grunde dieser Phoinix Genannte im Gestus der Trauer dasitze, ist nicht haltbar erklärt. Die im Vordergrunde liegenden Waffenstücke dürften am richtigsten als Repräsentanten der Sühnungsgeschenke Agamemnon's aufgefasst werden. Im Hintergrunde Achilleus Zelt in üppiger Architektur. Die ganze Composition seltsam und überladen. —

Achilleus im Skamandros wüthend, nach Il. XXI. 15 ff., Bruchstück (unterer, sehr kleiner Theil) eines Sarkophags von Sparta, dessen Ausführung sehr gerühmt wird, abgeb. bei Rochette M. I. pl. 59, vermag ich nicht mit der Sicherheit zu erkennen, die mir nöthig scheint, um das Monument hier aufzunehmen; doch vgl. Welcker im Rhein. Museum III. S. 410.

XV. Zweiundzwanzigster Gesang.

1. Hektor's und Achilleus Zweikampf; Hektor's Tod.

Eine nicht ganz geringe Reihe von Vasenbildern enthält Achilleus und Hektors Zweikampf meistens im Wesentlichen ähnlich, und zwar so componirt, dass hinter Achilleus, der Hektor entweder mit der Lanze niederstösst oder mit dem Schwerdt angeht, Athene andringend, ermunternd, hinter dem sinkenden Hektor der in der Poësie früher als im Augenblick der Verwundung von seinem Schützling weichende Apollon in beinahe gleichförmiger Figur erscheint. Es begreift sich hienach leicht, dass die Vasenbilder wenig individuelles Interesse durch ihre Darstellungen in Anspruch nehmen können, und dass wir, ohne irgend Wesentliches zu übergehen, denselben beinahe durch die blosse Anführung

genügen. Zuvor sei aber bemerkt, dass der Gegenstand in Vasenbildern mit schwarzen Figuren bisher noch nicht ein einziges Mal mit Sicherheit nachgewiesen ist, obgleich ich glaube, dass

Nro. 99. (Taf. XIX. Nro. 2.), das in der Gal. om. II. 200 abgebildete Vasengemälde, welches Pallas zwischen zwei Kämpfern zeigt, mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf Hektor und Achilleus als auf irgend einen anderen Zweikampf zu deuten ist [1]). — Auf dem Revers (daselbst tav. 199), dürften Achilleus und Memnon über Antilochos Leiche kämpfend, nach Analogie der bekannten, von Millingen, Ancient uned. mon. pl. 4 erörterten, Gal. om. tav. 201 wieder abgebildeten, Vase zu erkennen sein. —

Bedeutender und interessanter als die Darstellungen des Kampfes selbst ist ein Bild der dem Kampfe vorhergehenden Verfolgung Hektor's durch Achilleus in

Nro. 100., einer Kylix, vormals bei dem Kunsthändler Depoletti (Taf. XIX. Nro. 1.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 203. — Die Mauer Ilion's mit Zinnen und Thoren läuft um die ganze Schale her, an ihr hin jagt Achilleus (*ΑΧΙΛΛΕΥΣ*, so, seltener Weise mit doppeltem *Λ*) stürmenden Laufes den bei seinem Herandringen von Entsetzen erfassten Hektor (. . . *ΤΟΡ*), welcher jedoch hier nicht allein das Thor zu erreichen strebt, wie bei Homer, sondern, so rasch er auch flieht, dennoch den Speer zu kräftigem Stosse gegen Achilleus zurückgewendet hat. — In den Thoren, deren auf dieser Hälfte zwei schmalere angegeben sind, während die andere Hälfte ein breiteres, das skaiische Hauptthor enthält, in diesen Thoren stehen phrygisch bekleidete Bogenschützen, Vertreter der in die Mauern gescheuchten Krieger Troias, gewöhnliche Krieger, gewiss nicht Paris und Deïphobos zu benennen, wie Gerhard wollte, indem ihnen unter dieser Voraussetzung schwerlich allein die Beischriften fehlen würden, und sie auch nimmermehr, selbst nicht „mit der Zuversicht ferntreffenden Ge-

1) Vgl. unten Nro. 105.

schosses“ so regungs- und handlungslos, fast theilnahmlos daherstehn könnten. So wie ich sie auffasse, als Zeit und Ort bezeichnende Nebenpersonen allgemeinerer Art, passt das sehr gut, wenn man sie individualisirt, sehr schlecht. — Die andere Hälfte der Schale giebt zunächst Athene (*AΘENAIA*), welche Hektor entgegen mit erhobenem Schild und vorgestreckter Lanze andringt. Indem sie auf diese Weise den Fliehenden aufzuhalten scheint, hat der Maler ganz wohl ihre Einwirkung und Beihilfe, durch welche Hektor besiegt wurde, angedeutet, ohne dem Moment seiner Darstellung vorzugreifen. Ausser Achilleus Schutzgöttin sehen wir aber auch Hektor's Eltern Priamos (*ΠPIAMOΣ*) mit dem Scepter und Hekabe (*EKVBEΣ*) [2]), jugendlich dargestellt, wie wir sie bereits mehrmals (oben Nro. 21. u. 22.) kennen gelernt haben. Beide geben in deutlichen Geberden ihren Schrecken und Schmerz zu erkennen. So konnte der Maler sie nur darstellen, wenn er sie anstatt auf den Zinnen der Mauer, wie der Dichter, in unmittelbarer Nähe sehen liess, und wie sehr er hiedurch das Ergreifende seines Bildes vermehrte, sieht Jeder leicht, auch ohne dass ich viele Worte darüber mache. Das sind Freiheiten in der Reproduction der Poësie, die durch künstlerische Motive veranlasst und geboten werden, und diese sind nur einer Zeit gemäss, welche die nationale Poësie in ihren innersten Intentionen lebendig empfindet. —

Die Darstellungen des Kampfes selbst lassen sich sehr bündig erledigen, drei derselben hat Gerhard auf der 202. Tafel seiner auserl. Vasenbb. zusammengestellt, eine vierte

2) Diese Form steht deutlich auf der Vase und es ist bei der sicheren und feinen Schrift aller Namen nicht leicht, an eine Verschreibung in diesem einen Buchstaben mit Gerhard zu denken. Eher scheint es, dass wir die äolische Form mit *υ* werden anerkennen müssen, die Rochette im Journal des Savants v. 1835. S. 217 auch in der oben (Nro. 22) besprochenen Vase zu finden glaubte, was sich nicht bestätigt hat, indem der Name, rückläufig gelesen, deutlich genug das *Λ* mit schrägem Querstrich bietet. —

bietet Taf. 201 daselbst und die schönste finden wir auf Taf. 205 desselben Werkes. — Betrachten wir die Monumente einzeln, so zeigt uns

Nro. 101. und 102., eine Kylix im Museo Gregoriano II. 74. 1, abgeb. auch bei Gerhard a. a. O. Taf. 202. 4, 5. auf dem Avers (Taf. XIX. Nro. 3.) und Revers beinahe dasselbe Bild. Beide Male sinkt Hektor, jedoch ohne sichtbare Wunde, vor Achilleus; in unserem Bilde dringt der Peleide mit dem Schwerdt auf den Gegner ein, während dessen Lanze, mit der er einen wohlgezielten Stoss gegen Achilleus führte, durch Pallas Beihilfe fehl geht, was der Künstler sinnig dadurch andeutete, dass er den Schaft des Speeres zweimal im Winkel gebogen malte, ohne dass er gebrochen erscheint. Achilleus trägt das bezeichnende eine Episphyrion. Auf dem Revers ist das Bild genauer der Poësie gemäss, indem Achilleus mit der Lanze andringt, mit der er Hektor's Hals durchstechen wird, ehe dieser das Schwerdt ganz aus der Scheide gezogen hat, was zu thun er sich eben bemüht. Auf beiden Bildern steht Athene völlig ruhig hinter Achilleus, wie sich hinter Hektor der entweichende Apollon mit Bogen und Pfeil auf dem Rv., mit dem Pfeil allein in der Hand in unserem Bilde findet [2]). —

Nro. 103., das Bild einer Kalpis, 1847 im römischen Kunsthandel, abgeb. a. a. O. Nro. 1. 2. ist ganz ähnlich. Hier ist eine Schenkelwunde des sinkenden Hektor angegeben, dessen Speer dadurch als von Pallas abgelenkt dargestellt ist, dass seine Spitze in die Erde fährt, obgleich ihn Hektor offenbar auf den mit dem Schwerdte heranstürmenden, jugendlichen Achilleus zückte. Athene und Apollon wie in den vorigen Nummern, nur dass die Göttin, etwas beweg-

2) Dass Apollon, „dem Rathschluss der Götter gehorsam, hier selbst auf seinen Liebling einen Todespfeil absende", wie Gerhard sagt, ist gewiss nicht richtig; wenn Apollon einen Pfeil entsendet, so ist's vom silbernen Bogen, davon ist aber hier keine Spur. Auch ist der Pfeil nicht gegen Hektor, sondern gegen Achilleus gerichtet. Das Ganze ist ein ungeschickt angebrachtes Attribut. —

ter, die Hand erhebt, und der Gott in fast weiblicher Tracht jedoch mit Bogen und Pfeil erscheint, ohne dass ich an die für den Bruder gesetzte Artemis denken mögte. —

In allen Motiven ähnlich, aber an Ausführung viel höher stehend ist

Nro. 104., das Bild am Halse einer Amphora mit Volutenhenkeln aus Cäre im Besitze des Hrn. Alibrandi in Rom [3]) (Taf. XIX. Nro. 4.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. Taf. 204. Die Namen sind den Personen beigeschrieben, Hektor (*HEKTOP* rückl.) sinkt, im Schenkel verwundet vor dem mit der Lanze gewaltig heranstürmenden Achilleus (*ΑΧΙΛΛΕVΣ*). Hektor's Lanze ist auch hier durch Athene mit der Spitze in den Boden abgelenkt. Die Göttin (*ΑΘΕΝΑΙΑ*) eilt mit ermunternd ausgestreckter Hand hinter Achilleus heran, während Apollon (*ΑΠΟΛΛΟΝ*) hinter Hektor wieder mit dem seltsam gehaltenen Pfeil in der Rechten, dem Bogen in der Linken entweicht. Achilleus und Hektor unseres Bildes, wie Achilleus und Memnon des Reverses (Tafel XXII. Nro. 13.), sind vortrefflich gemalte Gestalten. —

Etwas anders ist

Nro. 105., das Aversbild eines Stamnos der candelorischen Sammlung, jetzt in München, abgeb. bei Gerhard a. a. O. O. Taf. 201 dadurch, dass Apollon fehlt und Athene, wie oben in dem archaischen Vasenbild Nro. 99 sich zwischen den beiden Kämpfern befindet, freilich hier recht lebendig gemalt, den abgenommenen Helm hoch in der Linken erhoben, den mit dem Speer andringenden Achilleus zum Todesstosse gegen den mit zwei Wunden in Schenkel und Brust hinsinkenden, mit dem Schwerdt matt abwehrenden Hektor ermunternd [4]). — Der Revers enthält eine, schwer-

3) Zuerst erwähnt im Arch. Intell. Bl. 1836. S. 15 f. — 4) Dass Achilleus hier gewappnet, Hektor nur mit Helm und Schild leicht gerüstet ist, hätte Gerhard nicht dahin urgiren sollen, dass der Künstler Achilleus als unverwundbarer hätte bezeichnen wollen. Denn ein Blick auf seine folgende Tafel, wo in Nro. 1. das Verhält-

lich mit besonderen Namen zu belegende Rüstung dreier Krieger. —

In Sculptur erscheint ausser in der Tabula Iliaca, welche drei Momente der Monomachie, Hektor's Zaudern, seinen Fall und die Schleifung seiner Leiche giebt (Gal. om. tav. 209.), der Gegenstand nur noch einmal in

Nro. 106., dem capitolinischen Brunnenmündungsrelief (Mus. Capitol. IV. tav. 37) [5]) mit Achilleus Schicksalen, wo aber die Darstellung des Zweikampfes, wie ihn die Poësie schildert, durch Hinzufügung einer Leiche, über die gekämpft wird, getrübt ist, da man wegen der gleich folgenden Schleifung Hektor's nicht an den Kampf mit Memnon denken darf.

Ebenso ist nur ein Wandgemälde des Gegenstandes

Nro. 107., aus dem sogenannten Tempel der Venus in Pompeji, abgeb. in Steinbüchel's antiquar. Atlas Taf. VIII. B. 2 und in Rochette's Peint. de Pompeii pl. 8. nachweisbar, wenn überhaupt dieser Kampf gemeint ist. Achilleus führt unter Beistand der hinter ihm stehenden Athene den Stoss unter Hektors Schild weg in dessen Hals. Auf jeder Seite noch ein Krieger. —

In geschnittenen Steinen ist meines Wissens der Gegenstand nicht bestimmt zu erkennen. —

2. Hektor's Schleifung.

Hektors Schleifung an Achilleus Wagen ist ziemlich oft dargestellt worden und zwar zum Theil eigenthümlich genug. Besonders fordern die Vasenbilder des Gegenstandes eine Verständigung im Allgemeinen, ehe wir sie einzeln betrachten, was um so kürzer geschehen kann. Dreimal wird Hektor in der Ilias von Achilleus geschleift, zuerst (XXII.

niss sich umkehrt, in Nro. 4 u. 5 beide Helden gleichmässig leicht gerüstet sind, hätte zeigen müssen, dass die Künstler hierin der Laune mehr als specieller Intention folgten. — 5) Gal. myth. 153, 552. k. Gal. om. II. 202.

395 ff.) gleich nachdem er gefallen, von der Stadt zu den Schiffen, dann (XXIII. am Anfang) um Patroklos Leiche, endlich (XXIV. am Anf.) um Patroklos Grab. Alle drei Schleifungen verbinden und vermengen die Vasen.

Denn bis auf eine (Nro. 110) zeigen alle einen weiss gemalten Gegenstand an dem sich zuweilen ein Schlange findet [6], und der lange als Patroklos Mahl oder Stele mit dem bekannten Grabes- und Erdsymbol der Schlange [7]) richtig erklärt worden ist. Auch schwebt auf allen das Eidolon des Patroklos über dem sprengenden Gespann, was sich natürlicher erklärt, wenn man den genaueren Bezug zu dem Verstorbenen, wie ihn die zweite und dritte Schleifung, als wenn man den entfernteren, die Rache des Achilleus, wie ihn die erste vertritt, annimmt. Und doch finden wir in allen Exemplaren neben dem Wagen, bald in seiner Richtung, bald ihm entgegen laufende Krieger, welche als Achilleus erklärt worden sind, der, als der schnellfüssige, vom Wagen gesprungen sei, und zu Fuss um das Grab renne. Aber das kommt mir sehr gezwungen vor, und deswegen doppelt unwahrscheinlich, weil ausser in Nro. 110., wo der Wagenlenker allein im Wagen steht, entweder der Held selbst fährt oder neben dem Wagenlenker sich findet. Ich kann deshalb jene Krieger nur als Vertreter der über das Schlachtfeld hineilenden Sieger und Besiegten, d. h. also als Ort und Zeit bestimmende Repräsentanten des Schlachtfeldes und der ersten Schleifung Hektors betrachten. Ferner zeigt uns wenigstens ein Exemplar (Nro. 109) unter den sprengenden Pferden einen hingestürzten Schwergewaffneten, den ich wieder nur als Bezeichnung des Schlachtfeldes, auf dem Achilleus kurz vorher getobt hat, mit seinen Leichen und Verwundeten auffassen kann [8]). Diesen Mann unter Achilleus Pferden als

6) Die Schlange hat auch Nro. 110., so dass die Auslassung des Grabhügels zufällig scheint. — 7) S. Gerhard, auserl. Vasenbb. III. S. 102. Note 101. — 8) Aehnlich fasst ihn Inghirami a. a O. S. 176 als malerischen Ausdruck der Scene des Schlachtfeldes.

einen der gefangenen Troer zu betrachten, die für Patroklos geopfert werden, halte ich für ganz verfehlt; denn dass er gerüstet ist, bezeichnet ihn grade als einen nicht Gefangenen, sondern einen im Kampf Niedergeworfenen, und dann ist ja auch nicht die leiseste Andeutung in der Ilias, dass die Gefangenen überfahren worden wären, was an die Stelle der Opferung und Verbrennung mit Patroklos Leiche gesetzt zu glauben mir sehr wunderlich vorkommt. Da nun aber die anderen Exemplare, obwohl ihnen dieser daliegende Mann fehlt, dieser Vase in Conception und Composition bis auf Unwesentliches ähnlich sind, so werden wir für sie eine gleiche Auffassung statuiren müssen. Diese aber besteht darin, dass durch Anbringung von Patroklos Grabmahl und Eidolon der bestimmte Bezug der Schleifung Hektors zu dem todten Freunde des Achilleus deutlicher gemacht werden sollte, ohne dass die Maler nur die zweite und dritte Stelle, die Umfahrung der Leiche und des Grabhügels hätten ausdrücken wollen.

Die in Rede stehenden Vasenbilder sind die folgenden; zunächst drei von sicilischer Fabrik:

Nro. 108., Lekythos, abgeb. bei Rochette, M. I. pl. 18. 1 [9]) Achilleus mit dem Scorpion als Schildzeichen neben seinem Wagenlenker Automedon im Sitz, zwei entgegenstürmende Krieger, Hektor's Leiche undeutlich roh gemalt, Patroklos Eidolon ungeflügelt über dem Todtenmahl. —

Nro. 109. Lekythos aus der Hope'schen Sammlung (Tf. XIX. Nro. 7.), abgeb. bei Dubois-Maisonneuve Introd. pl. 48 [10]). Ranken im Feld, Achilleus allein im Wagensitz, an dem Hektor's Leiche mit den Füssen befestigt ist. Unter den sprengenden Pferden der erwähnte Gerüstete, neben denselben ein zweiter in derselben Richtung forteilend. Das Mahl des Patroklos ohne die Schlange, sein Eidolon geflügelt und ganz gerüstet oberhalb vor Achilleus im stürmen-

9) Aus dem Cabinet Durand Nro. 383. Auch abgeb. in der Gal. om. II. 208. — 10) Auch bei Rochette, M. I. 18. 2 und in der Gal. om. 210 u. 218, Müllers Denk. a. K. I. XIX. 79.

den Geisterschritt. Die Malerei ist ungleich besser als in der vorigen Nummer.

*Nro. 110. Amphora im Mus. Borb. (Neapels ant. Bildw. S. 329.) (Taf. XIX. Nro. 6.), abgeb. bei Rochette, M. I. pl. 17 [11]). Auch hier Ranken im Feld. Der Wagenlenker in der bekannten langen Tracht, den Schild auf den Rücken geworfen, allein im Wagensitz, ein Hoplit neben den Pferden rennend. Hektor's Leiche ist mit den Füssen aussen an die Achse des Wagens gebunden; das Mahl fehlt, doch ringelt sich die Schlange über Hektor hin, höher hinauf das auch hier ganz gerüstete und geflügelte Eidolon des Patroklos.

Nro. 111. Ein viertes Gefäss mit Hektor's Schleifung, bei Campanari in Rom, finden wir im Bull. v. 1841. S. 134 notirt. — Ueber ein fünftes

Nro. 112., eine Hydria in München, entnehme ich Welcker's handschriftlichen Bemerkungen folgende Notiz: „Auf der Fläche nach dem Halse zu Hektor's Schleifung; Achilleus tritt dem Eidolon entgegen, indem er die Lanze auf das Haupt Hektors setzt; der Wagenlenker im weissen Gewand auf dem Wagen schaut sich um. Vor den Pferden Nike mit dem Kerykeion, die Quadriga hält". Es ist dies also ein etwas späterer Augenblick, die Ankunft bei den Schiffen oder derjenige, wo die zweite Schleifung beginnen soll. — Am Bauche Kampfscenen ohne speciellen Charakterismus. —

Nro. 113. Nach einer anderen, mir von Welcker mitgetheilten Notiz findet sich auch noch eine sehr alterthümliche Schleifung Hektors bei Baseggio in Rom. Neben dem Wagen nach Achilleus gewandt, ein Behelmter mit Doppellanze, unter dem Gespann eine Schlange.

Nro. 114. Aehnlich wie Nro. 110, zeigt auch eine volcenter Amphora im brit. Museum Nro. 553. Achilleus nicht

11) Danach Gal. om. II. 211.

auf dem Wagen, wo sich nur der weissgewandete Lenker findet, sondern neben den sprengenden Pferden. Die Leiche Hektor's ist am Wagensitze angebunden, das Mahl des Patroklos in der bekannten Form durch den glockenförmigen, weissen Gegenstand angegeben, die Schlange fehlt nicht, neben dem Mahle ein Baum. — Rv. Parisurteil. —

Nro. 115. Eine Vase in Pompeji mit Hektor's Schleifung durch Achilleus erwähnt Rochette, Lettres archéol. I. p. 196. —

Diesen durchgängig alterthümlichen Gefässbildern mit Hektor's Schleifung selbst können wir eine Notiz wenigstens einer Vase des späteren Stiles hinzufügen:

Nro. 116., Ruveser Amphora mit Maskenhenkeln im Museo Borbonico, Bull. 1840. S. 188. Hektor's Leiche an Patroklos Grabe von Achilleus vorbeigeschleift. — Der Revers ist bakchisch. —

Dann aber schliessen wir zwei Vasengemälde an, deren Gegenstand etwas abweicht. Schon oben (Nro. 112.), erwähnte ich eines Vasenbildes, welches die Quadriga des Achilleus in Ruhe zeigt. Dies finden wir in interessanter Weise wieder in

Nro. 117., einer Amphora des Prinzen Canino [12] (Taf. XIX. Nro. 8.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 199. Achilleus Viergespann, an dem Hektor's Leiche (*HEK>OP* rückl.) befestigt ist, hält an Patroklos weiss gemaltem Grabhügel, an welchem sich die Schlange ringelt, Patroklos (*ΠΤΡΟΚΛΟΣ* rückl. so), ungeflügeltes, aber ganz gerüstetes Eidolon schwebt darüber. Achilleus (*ΑΧΙΛΕVΣ* rückl.) hat den Wagensitz verlassen, in dem sich Automedon als Lenker im gewöhnlichen langen, hier aber nicht weissen, sondern schwarzen und bestickten Gewande, den Schild auf den Rücken geworfen, befindet. Der Leichtgerüstete Peleide steht neben Hektor's geschändetem Leichnam,

12) Mus. étr. 527. Vgl. Rapp. volc. Note 403 und Rochette, M. I. p. 281. 1.

über den er sich in befriedigtem Rachegefühl zu genauerer Betrachtung der Entstellungen niederbeugt, und an den er, wie die ausgestreckte Hand anzudeuten scheint, noch jetzt ein Wort der Schmähung richtet. Neben den Pferden steht ein beflügelter Dämon mit anscheinend weiblichem Kopf, welchen die Inschrift *ΚΟΝΙΣΟΣ* (rückl.), die offenbar mit *Κόνις* und *Κονίσσαλος* zusammenhangt, als „Stauber“ oder „Staubwälzer“ bezeichnet, und welcher die in der Ilias mehrfach [13]) und noch bei Virgil [14]) hervorgehobene Schändung der Leiche durch den Staub ausdrückt [15]). Vor den Pferden als Vertreter des Heeres der, wenn auch in dieser Eigenschaft in der Ilias nicht genannte Odysseus (*ΟΛVΤΕV* rückl.) [16]); neben ihm ein weiss gemalter Hund. — Der Revers zeigt fünf Amazonen zu Pferde, durch welche, obgleich Penthesileia nicht genannt ist, die Ankunft der Amazonen nach Hektor's Tode bezeichnet, und damit die Aithiopis ähnlich an die Ilias angeknüpft wird, wie in den streitigen Schlussversen der Ilias:

ὣς οἵγ' ἀμφίεπον τάφον Ἕκτορος· ἦλθε δ' Ἀμαζών,
Ἄρηος θυγάτηρ κ. τ. λ.

Das zweite der noch übrigen Vasenbilder,

Nro. 118., an einer s. g. **bakchischen Amphora**, in **Gerhard**'s Besitz und abgeb. in dessen auserl. Vasenbb. III. 192. 2. wird, wie mir scheint, am aller einfachsten so zu erklären sein, dass Hektors Leichnam vergessen oder ausgelassen ist, wie Aehnliches mehrfach auf Vasen vorkommt. Unter dieser Voraussetzung ist das Bild den schon betrachteten ganz ähnlich. An dem weissen, mit der Schlange

13) XXII. 401, XXIV. 17. — *14)* Aen. II. Vs. 272. aterque cruento pulvere. — *15)* Dass die Inschrift nicht zu dieser seltsamen, aber als weiblich doch nicht bestimmt bezeichneten Figur gehöre, sondern unabhängig sei, kann ich **Gerhard** nicht zugeben, welcher die in Rede stehende Person als Iris erklärt. Diese soll hier die Rolle der Athene Il. XIX. 352 übernommen haben, Achilleus durch ambrosische Nahrung zu stärken. — *16)* Dieselbe Namensform z. B. in der Dolonkylix des Euphronios oben Nro. 38., in der volcenter Vase Nro. 1588 in Berlin und auf der Vase François.

versehenen Grabmahl des Patroklos, über dem sein geflügeltes und gerüstetes Eidolon schwebt, stürmt Achilleus, behelmt, aber mit dem langen Wagenlenkergewand bekleidet, in seinem Viergespann vorüber. Dem Wagen entgegen rennt ein Schwergerüsteter, wie deren zwei oben in Nro. 108. sich finden. Gerhard's Erklärung: „Leichenfeier des Patroklos" unterscheidet sich von der meinen mehr im Namen, als in der Sache, da auch er an das Umfahren von Patroklos Grab am Anfang des 23. Gesanges der Ilias anknüpft. Nur glaube ich, dass auch hier die erste und dritte Schleifung mit der zweiten vermengt sind. An die Leichenspiele zu Ehren des Patroklos darf gewiss nicht gedacht werden. — Auf dem Revers wahrscheinlich Apollon als Kitharöde zwischen der vor ihm sitzenden Leto und der hinter ihm stehenden Artemis. —

Unter den Reliefen ist mir keine wirklich bedeutende Darstellung bekannt, auch sind es nur spätrömische Arbeiten, welche deshalb kurz aufzuführen genügen wird. — Am meisten Stil und Bewegung dürfte in

Nro. 119., dem Gal. om. 205 abgebildeten Stück des capitolinischen Peristomion mit Achilleus Schicksalen [17] (Taf. XIX. Nro. 5) sein. Achilleus steht ganz nackt, in kräftiger Stellung mit gezogenem Schwerdt auf seinem mit zwei Pferden bespannten Wagen, an den Hektors Leiche nicht sichtlich befestigt ist. Er schleift ihn an den Mauern Troias hin, zwischen deren Zinnen Priamos mit der Geberde des Schmerzes sichtbar ist. Dem Wagen läuft Nike mit hocherhobenem Kranze voran. —

Sodann Nro. 120 an der Ara Casali, bei Wieseler Taf. 3. 1 [18]), vgl. S. 16 ff. An dem Thore vorbei wird Hektor's Leiche am Viergespann geschleift, in dem aber augenscheinlich nicht Achilleus selbst steht, sondern ein Wagenlenker wie z. B. in Nro. 110. Im Thore erscheint nach Wieseler's gewiss richtiger Annahme Andromache mit zwei Dienerinen.

17) Mus. Capit. IV. tav. 37, Gal. myth. 552. — 18) Die Abbildung in der Gal. om. 207, wie alle früheren sind ganz fehlerhaft.

Achilleus Viergespann vorauf sprengt noch ein anderer Wagen, wohl der erbeutete Hektor's, um, wie auch Welcker [19]) sagt, an Wettfahren zu erinnern, zugleich um, nach Wieseler's Bemerkung, Hektor's Schleifung dadurch noch grässlicher zu machen, dass sie in einem Agon vorgeht. — Ausser dem betreffenden Streifen der Tabula Iliaca Gal. om. 209 ist hier, da über das bei Inghirami tav. 212 aus Choiseul-Gouffier Voy. pitt. I. pl. 121 abgebildete, als obere Thürschwelle in Aisaluk bei Ephesos eingemauert gewesene [20]) Sarkophagrelief welches nur in einer unverbürgten Zeichnung vorliegt, wenigstens nichts Genaueres zu sagen ist, als

Nro. 121., das von Dallaway: Les beaux arts en Angleterre, trad. par Millin I. p. 285 [21]) notirte, in den Marmora Oxoniensia pl. 54. 148 abgebildete Relief anzuführen, welches die Schleifung Hektor's mit dem Einzug des hölzernen Pferdes und dem Tod des Priamos combinirt. —

Neben diesen Steinreliefs sei als

Nro. 122., das Relief einer Thonlampe erwähnt, welches, Gal. om. II. 222 (aus Bellori, Lucernae III. 9.), abgebildet, wie Nro. 119 Priamos mit Schmerzensgeberde auf der Mauer über dem Thor zeigt, während unten der riesig grosse Achilleus Hektor's Leiche am Zweigespann vorbeischleift. — Aehnlich ist

Nro. 123., eine zweite Thonlampe, abgeb. in Beger's Thesaurus Brandenburgicus III. p. 448 GG. vgl. S. 452. Auch hier Priamos über dem Thore, Achilleus mit erhobenem Schild (wie in Nro. 124) sprengt mit dem nackten Leichnam Hektors am Zweigespann vorüber. —

In gewissem Betracht interessanter als die sämmtlichen genannten Reliefdarstellungen ist diejenige eines der beiden Silbergefässe von Bernay,

19) Zu Ingh. G. O. S. 611. — 20) Ueber die Schicksale des Reliefs vgl. v. Prokesch-Osten Erinnerungen aus Aegypten und Kleinasien (1830) II. 285. — 21) S. Welcker zu Ingh. G. O. S. 611.

Nro. 124., oinochoëartige Kanne (Taf. XIX. Nro. 12.), abgeb. bei R. Rochette M. I. pl. 53. Das Bildwerk vereint zwei Scenen, Hektors Schleifung und Achilleus Tod. Am sprengenden Zweigespann, in dessen Wagensitze Achilleus sehr gross, sein Wagenlenker viel kleiner gebildet stehen, wird Hektor's Leiche an den ausführlich mit Quadern, Zinnen und Thürmen dargestellten Mauer Ilions, von der herab Priamos und Hekabe jammernd zuschauen und zwei andere Troer auf Achilleus Speere werfen, geschleift. Wie er an dem Wagen befestigt ist, ist wegen Fragmentirung des Gefässes nicht zu erkennen; einzig unter allen Darstellungen ist es, dass ihm hier auch die Hände gebunden sind. Drei Myrmidonen begleiten laufend den Wagen ihres Fürsten, der gegen die Geschosse der Troer den Schild abwehrend über den Kopf hält. — Hinter ihnen bezeichnet eine grosse Maske an der Mauer, der Ansatz des Henkels, den Scheidepunkt der beiden Scenen; links sehn wir den vom Pfeil in die Ferse getroffenen Achilleus niedersinken, den Kampf über seine Leiche beginnen und eine Victoria mit dem Kranze der Seite der Griechen zueilen, welche den Leichnam des Peleiden sich erkämpfen werden. Näheres unten zur Aithiopis. — Am Hals und Ausguss der Kanne jene Vorstellung (oben S. 418), die man für ein Denkmal der Doloneia gehalten hat.

Bei einem Altar und Baum begegnen sich Odysseus mit der konischen Mütze und ein jugendlicher Mann mit Doppelspeer in einem Thierfell. Das soll Dolon sein. Aber augenscheinlich sprechen die beiden Helden mit einander und haben nichts Feindliches im Sinn [22]). Aber auch der Altar zwischen beiden, sowie ein zweiter mit einem grossen Gefäss hinter Odysseus, zeigt deutlich, dass hier nicht das nächtliche Schlachtfeld die Scene ist, sondern eine Stadt mit Tempeln. Und dann kann und darf bei der Doloneia Dio-

22) Die Art wie Lenormant im Bull. v. 1830. S. 103. dies aus der Erzählung bei Dares cap. 22 zu begründen sucht, hat wenig Gewähr. —

medes nicht fehlen; zwei durch poëtische Nothwendigkeit verbundene Charaktere wie Diomedes und Odysseus kann man in den Hauptmomenten ihrer Verbindung nicht getrennt darstellen. Wenn danach nicht die Scene sich findet, die man annahm, so bleibt nur der Vorschlag zu machen, hier, wie auf dem anderen Silberbecher von Bernay (Rochette M. I. pl. 52) eine Scene des Palladienraubes anzunehmen, bei dem Diomedes einmal in anderem, als dem gewöhnlichen Kostum erscheint. —

Sodann kann ich nach einer handschriftlichen Notiz Welcker's als

Nro. 125., ein Mosaïk ganz aus farbigen Steinchen zusammengesetzt, anführen, welches, Hektor's Schleifung darstellend, im October 1845 bei der Porta San Lorenzo in Rom gefunden wurde. —

Auch in einem etruskischen Kunstwerke ist der Gegenstand zu Tage gekommen:

Nro. 126., auf der eine Schmalseite eines Sarkophag's, dessen Langseite die Niobiden von Apollon und Artemis erlegt, und dessen andere Schmalseite eine Gruppe aus einem Kentauren - und Lapithenkampf enthält, in Toscanella im Garten des Hrn. Campanari, ist nach dem Bull. v. 1839. S. 26 und einer ergänzenden handschriftlichen Notiz Welcker's Hektor's Schleifung so dargestellt, dass die Leiche nicht mit den Füssen, wie gewöhnlich, sondern mit dem Kopf an den Wagensitz angebunden ist. Achilleus steht im Wagen mit der Lanze, von der die Waffen Hektor's herabhangen, auf der Schulter. —

Häufig ist der Gegenstand in durchgängig späten, meistens recht unbedeutend geschnittenen Steinen, von denen hier eine Auswahl Platz finden möge. Dieselben enthalten entweder die Personen der Scene allein oder neben derselben die Mauer Troias nebst darüber hervorragenden Tempeln und Thürmen. Von der ersteren Art sind beispielsweise folgende Gemmen in Berlin:

Nro. 127., Karneol (Taf. XIX. Nro. 9.), bei Toelken IV. 292, der bestgeschnittene Stein des Gegenstandes, den ich kenne. Achilleus und Automedon im Wagensitze, jener mit der Lanze, dieser Zügel und Geissel in den Händen, treibend vorgelehnt. Hektor erhebt noch den einen Arm. — Letzteres kehrt wieder in

Nro. 128., einem Sardonyx mit weissem Querstreifen das. 291 (Tf. XIX. Nro. 11), welcher den ganz gerüsteten Achilleus allein im Wagensitze zeigt. Umher die Buchstaben M M F S. — In

Nro. 129. dagegen, einem hellen Sarder, ebendas. Nro. 290, der im übrigen der vorigen Nummer entspricht, schleifen die Arme Hektors beide im Staube nach, ganz wie in den Vasenbildern Taf. XIX. Nro. 6. u. 7.

Derselben Art ist noch der Karneol bei Lippert, Dactyl. II. 145. und der Onyx in den Impronte gemm. I. 85.

Einige Beispiele derjenigen Steine, welche die Schleifung an den Mauern Troias enthalten, sind, ausser dem schon oben (S. 406. Nro. 30. Taf. XVI. Nro. 8) besprochenen, welcher Hektors Abschied von Andromache mit seiner Schleifung verbindet, die folgenden:

Nro. 130., in Florenz, aus Gori, Mus. Flor. II., Gemmae 25. Nro. 1. in der Gal. om. 204,

Nro. 131., rother Jaspis in Berlin (Taf. XIX. Nro. 10), bei Toelken IV. 289. Achilleus mit Automedon im sprengenden Zweigespann, auf den Zinnen der Mauer Priamos, welcher die Arme flehend herunterstreckt und Hekabe, welche sie in Verzweiflung zum Himmel erhebt. Die rechts unten sitzende weibliche Figur mit der Mauer- oder Strahlenkrone ist als die Stadtgöttin Troias (*Τύχη πόλεως*) von Toelken richtig erkannt; sie verbirgt ihre hervorquellenden Thränen mit der rechten Hand. Der Nummer 130 sind dann noch 2 Pasten in Berlin, bei Toelken IV. 293 und 294 ganz ähnlich, nur schlechter erhalten und mit weniger ausgearbeiteter Darstellung der Tempel der Stadt. —

Vier und zwanzigster Gesang.

1. Hektors Lösung.

Diese letzte Denkmälergruppe zur Ilias ist zugleich wohl ohne Frage die interessanteste und bedeutendste. Wir unterscheiden in ihr zwei Theile, erstens diejenigen Bildwerke, welche sich auf die im Anfang des vierundzwanzigsten Gesanges enthaltenen Vorbereitungen und Anordnungen der Götter und Menschen zu Hektors Lösung beziehen, und sodann diejenigen welche Priamos vor Achilleus und die Lösung selbst in verschiedener, durch die epischen und die tragischen Bearbeitungen influenzirter Weise darstellen. Die Bildwerke der ersten Abtheilung sind wenig zahlreich, aber sie sind von Interesse, namentlich eines, welches ich voranstelle, und welches sehr geeignet ist, eine dürre Grammatikernotiz mit Blut und Leben zu versehen.

Nro. 132. Schlanke Amphora vormals Canino (Taf. XX. Nro. 1.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. Taf. 200. Die Ilias erzählt über die Anordnungen, welche unter den Göttern zu Hektors Auslösung getroffen werden, dass Zeus Thetis durch Iris zu sich berufen lässt, und dass er sie mit seiner Botschaft und seinem Befehl, Hektor's Leiche dem Vater zurückzugeben, wenn dieser sie zu lösen komme, zu Achilleus entsendet. Hermes dagegen muss zu Priamos gehn, um ihm mitzutheilen, dass er sich allein, mit reichlicher Lösung zu Achilleus zu begeben, und Hektor's Leiche zu erbitten habe, die ihm Achilleus, Zeus Befehle gemäss, herausgeben werde. Unser Bildwerk, eine der vollendetsten Vasenmalereien, die ich kenne, fasst die Sache anders, und zwar wahrscheinlich nach einer anderen, nachweisbaren Quelle. Wir sehen den unverkennbaren Hermes bei Achilleus, der freilich nicht durch Namensbeischrift bezeichnet, aber der Art charakterisirt ist, dass kaum ein Zweifel an der Benennung dieser Heldenge-

stalt übrig bleiben kann. Hermes redet zu Achilleus, zugleich aber hat er des Helden Hand ergriffen, die er festhält, indem er den Peleiden mit einem solch innig-ernsten Blick und einem so wunderbar sprechenden Gesichtsausdruck anschaut, wie vielleicht nirgend wieder in Vasenmalerei nachweisbar ist. Diesen Blick erwiedert Achilleus, in dessen Gesicht ein Zug von Schmerz oder Wehmuth unverkennbar ist, während die Wendung von Hermes weg deutlich bezeichnet, dass die Unterredung zu Ende, der Befehl des Gottes verstanden, und dass Achilleus bereit ist, ihm, wenn auch schweren Herzens, Folge zu leisten. Aufmerksam zuhörend steht hinter ihm Briseïs. — Gerhard hat völlig richtig bemerkt, dass ein solcher Händedruck, den ein Gott einem Sterblichen gebe, sehr selten und nur bei besonders wichtiger und bedeutsamer Veranlassung denkbar sei. Als eine solche erkennt er ebenfalls mit Recht die von den Göttern beschlossene Auslösung Hektor's. „Es sei", fährt Gerhard fort, „wohl die olympische Sendung gemeint, durch welche Hermes dem schutzflehenden Priamos Achilleus Grossmuth sichern wolle, und obwohl die Ilias diesen Erfolg durch Annäherung des Hermes an Priamos, nicht an Achilleus erreiche, so sei doch eine abweichende und Achilleus näher berührende Wendung der Sage an und für sich und zumal beim letzten Buche der Ilias als der Grundlage dieses Bildes nicht schwer vorauszusetzen." Wir brauchen diese Wendung nicht vorauszusetzen, denn sie ist uns bezeugt [1]), freilich nicht aus epischer, wohl aber aus tragischer Poësie. Die Vita Aeschyli erzählt: *ἐν δὲ δὴ τοῖς Ἕκτορος λύτροις Ἀχιλλεὺς ὁμοίως ἐγκεκαλυμμένος οὐ φθέγγεται, πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀμοιβαῖα.* In Aischylos Phrygern oder Hektor's Lösung

1) Wäre dies nicht, so bin ich ganz mit Gerhard einverstanden, dass man das Bildwerk aus fein künstlerischer Reproduction der Ilias selbst, nach deren innersten Motiven, nicht nach der Form der Darstellung, ableiten müsste und könnte. Thetis an der Stelle des Hermes würde unter dieser Voraussetzung die Scene unklar gelassen haben. —

also kam Hermes zum Achilleus, machte Hermes direct Zeus Willen dem Peleiden kund, und das ist die Quelle unseres Bildes, oder vielleicht eine Wiederholung dieser Wendung der Sage in Sophokles Phrygern, in welchem er, nach dem unverwerflichen Scholion zu Aischylos Prometheus 435 [2]), auch das lange Schweigen des Achilleus mit Aischylos gemeinsam hatte. — Nun aber beachte man, wie durch unser Bild die Notiz aus der poëtischen Quelle Leben und Farbe gewinnt. Auf die zarteste Weise, durch seine Mutter, lässt der homerische Zeus Achilleus seinen Willen kund thun, und hier sehn wir, dass der Tragiker diese Zartheit in seiner Weise bewahrt hat. Nicht vornehm kalt vom Theologeion herab sprach Hermes seinen Befehl, nein, er trat zu dem in Schmerz versunkenen Helden, und ermahnte ihn mit freundlichem Handschlag, Mass zu halten in seiner Trauer, und Zeus Befehlen zu gehorchen. Auf welche Höhe der Herrlichkeit wird hiedurch Achilleus gehoben, und wie unübertrefflich wird es hiedurch eingeleitet, dass sein Gemüth nachher durch Priamos Bitten und Thränen gerührt und erweicht wird, und er dem Greise des Sohnes Leiche mit Sanftmuth zurückgiebt. —

Der Revers, ein Bärtiger zwischen zwei Frauen scheint aussermythisch zu sein. —

Priamos Vorbereitungen zu seinem schweren nächtlichen Besuch bei Achilleus können wir in einem Vasenbilde nachweisen.

Nro. 133., Kalpis, in der Adunanza des Instituts in Rom vom 17. März 1843 von Braun vorgezeigt und erklärt, Bullettino 1843 S. 75 f. Priamos ist im Begriffe den Wagen zu besteigen, der ihn in's Griechenlager bringen soll, und vor den das eine Paar Pferde bereits angespannt ist, während das zweite von zwei unbekleideten Männern herangeführt wird, um von dem Wagenlenker im gewöhnlichen

2) S. Welcker's Griech. Tragg. I. S. 135.

weissen und langen Gewande angeschirrt zu werden. Am Ende steht Paris, in phrygischer Tracht, mit Lebhaftigkeit die linke Hand erhebend, als begleite er mit dieser Bewegung eine Rede an die mit dem Gespann Beschäftigten. Sein Name ist beigeschrieben, zwei andere Inschriften: Teles und Kionis, welche vor und über den beiden Stangenpferden stehen, bezieht Braun auf den einen Knecht (Teles) und das eine Pferd. Ausserdem findet sich noch zweimal das *ΚΑΛΟΣ*, einmal bei Paris und das zweite Mal bei Teles. — Am Halse ein Wettrennen in Viergespannen mit beigeschriebenen Namen: Nikias und Elatos und unter den Pferden Hippion. —

Priamos auf dem Wege zu Achilleus finden wir in einem edirten Vasenbild,

Nro. 134., bei Millin, Peint. de Vases II. 22, der irrthümlich Memnon erkennen wollte, und danach Gal. om. II. 228 mit der richtigen Deutung. Priamos, durchaus in orientalischer Königstracht, mit dem Bogen in der Hand, ist eben von der haltenden Quadriga gestiegen, wie ihm Hermes in der Gestalt eines Myrmidonen (ganz nach Vers 396) begegnet. Der Genoss des Priamos, hier nicht der alte Herold der Ilias, sondern ein leichtgerüsteter Jüngling, ist auch halb vom Wagen gestiegen, den er mit straffgefasstem Zügel für den König bereit hält. Unter dem Bilde steht (in der Gal. om. ausgelassen) *ΠΟΛΕΜωΣ*, was wohl ein, entweder vom Vasenmaler selbst oder von Millin's Zeichner verschriebenes *ΠΡΙΑΜΟΣ* sein soll. — Denselben Gegenstand erkennen die Herausgeber des Vasenkatalogs des brit. Museum's in dem Bild einer Hydria mit schw. Fig. vormals Durand'schen Besitzes (Nro. 690), jetzt im brit. Mus. Nro. 486, welches de Witte für aussermythisch hielt. Ich wage ohne Einsicht des Monumentes selbst nicht abzusprechen, kann mich aber durch die Beschreibung nicht für überzeugt erklären, dass wirklich unser Gegenstand gemeint sei. —

Ungleich reicher sind die Denkmäler der Auslösung selbst oder von Priamos Flehen vor Achilleus. In den Va-

senbildern des Gegenstandes offenbart sich eine grosse Kraft der Erfindung und poëtischen Wiedergestaltung des dichterischen Stoffes, wobei jedoch zur richtigen Beurteilung des Verhältnisses dieser Bildwerke zur Poësie nicht vergessen werden darf, dass ausser dem uns vorliegenden Epos die tragische Dichtung, uns bis auf Spuren verloren, den Stoff bearbeitet und der Kunst vorgestaltet hatte. Wenn wir hienach nicht berechtigt sind in der Art der Handlung, in den Personen der Scene selbständige Erfindung der bildenden Künstler anzunehmen, so bleiben in diesen Denkmälern andererseits, ausser der bildlichen Darstellung selbst, in Auffassung und Composition viele originelle und dabei recht eigentlich aus dem Kreise des Ausdrucks der bildenden Kunst geflossene Motive, welche eben nur den „Topfmalern" zugeschrieben werden können. — Von den Vasenbildern sind, soviel ich weiss, nur zwei mit schwarzen Figuren bekannt, wogegen mehre der rothbemalten noch sehr alterthümlich strengen Stil zeigen. Mit jenen zu beginnen nenne ich als

Nro. 135., voran eine Lekythos von Ruvo im Besitze des Herrn Steuart in Neapel, sehr ungenau beschrieben im Bull. v. 1834. S. 37, genauer und mit grossem Lob der Zeichnung daselbst 1836. S. 75 f.[3]). Achilleus sitzt auf einem reichen Sessel, von dem sein Gewand und ein Thierfell herabhangen. Er ist von jugendlichen Körperformen aber bärtig, mit einer rothen Tänie bekränzt. Dem Alten, der ihn anfleht, hält er die Hand entgegen. Unter dem Stuhle liegt der Leichnam Hektor's von besonders vortrefflicher Zeichnung, bekleidet mit kurzen Anaxyriden. Priamos, langbärtig, im langen, über das Haupt gezogenen Gewande fleht zu dem Sieger, die Hände mit bittender Geberde vorgestreckt, während ein Begleiter, der wie Hektor's Leiche kurze Ana-

3) Di disegno forse locrense . . . und le figure archaiche nere a contorni graffiti di uno stile molto perfetto. — Den Bericht ergänzt eine handschriftliche Notiz Welcker's, die ich benutzen darf. — Würden doch solche Monumente vor manchen anderen herausgegeben!

xyriden trägt, zwei Pateren als Geschenke darbietet. (Also die Abbreviatur der Apoina.) Hinter Achilleus steht ein Weib (Briseïs), den rechten Arm redend oder winkend erhoben, eine Weinkanne in der Linken. Auch die Gewandung dieser Person ist besonders fein gezeichnet und einfach geschmackvoll drappirt. Soweit des Bull. von 1836, nach dem Bericht von 1834 hangt über Achilleus ein Schwerdt mit dem Wehrgehenk. — Welcker sagt: „Priamos den Achilleus anflehend, indem er auf die Leiche einen Fuss setzt, wie aus Ungeduld sie in Besitz zu nehmen, oder um den Entschluss auszudrücken, sie nicht wieder zu lassen. Mächtiger Ausdruck im Flehenden. Achilleus reicht ihm einen Becher entgegen, ein proleptisches Zeichen der bevorstehenden Gewährung.“ (Und erinnernd an die Bewirthung, welche Achilleus bei Homer dem Greise darbietet.) „Eine Nebenfigur, welche die Geschenke hält, hinter Achilleus zwei kleine Idole, Knemiden (vgl. oben S. 444. Nro. 90) scheinen es nicht zu sein.“ —

Das zweite, ebenfalls noch unedirte Gefäss mit schwarzen Figuren (mit weissen und violetten Zusätzen) ist

Nro. 136., eine Canino'sche Amphora von Volci, Mus. étr. Nro. 806 [4]). „Auf dem Avers kniet ein Greis vor einem jungen Krieger, welcher ihn mit einer Geberde, in der sich Zorn und Mitleid mischen (?) erhebt. Beide tragen Tänien um das Haupt. Athene und Hermes stehen nahe bei dem Helden; hinter Priamos und unter einer Säulenhalle (un portique) sieht man einen Wagenlenker mit zwei Lanzen und eine junge Frau, welche die Scene betrachtet“ (Briseïs). Die Inschrift zwischen beiden Figuren ist unverständlich. — Der Revers enthält die Ankunft der Amazonen, welcher hier ganz ähnlich mit Hektor's Auslösung wie oben in der stilverwandten Kylix (Nro. 117.) mit Hektor's Schleifung, also beide Male als die erste Scene der Aithiopis mit einer der letzten Scenen der Ilias verknüpft ist. —

4) Vgl. Archeologia XXIII. S. 197 f.

Von den Vasenbildern mit rothen Figuren ist das alterthümlichste und einfachste

Nro. 137., das Reversbild des oben (S. 422. Nro. 49.) betrachteten münchener Stamnos mit der Epinausimache (Taf. XX. Nro. 2.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 197. Achilleus sitzt auf zierlichem Sessel, von dem ein Pantherfell herabhangt, bärtig, tief in das Gewand verhüllt, in Trauer versenkt. Vor ihm kniet eben der weissbärtige Priamos nieder, sein Knie mit beiden Händen berührend, das er alsbald umschlingen wird. Ein zweiter weissbärtiger Mann, der einen Stab hält, und der die Rechte zu Achilleus Kinn vorstreckt, dasselbe flehend zu berühren, wird Phoinix genannt, der Achilleus zur Nachgiebigkeit zu veranlassen suche, kann aber, wie ich glaube, auch Priamos Begleiter sein, so dass die Handlungen des Flehens, das Umschlingen der Knie und das Berühren des Kinn's hier an zwei Personen vertheilt wären. Jedenfalls ist in diesen beiden Personen der Ausdruck des Flehens sehr kräftig, für Phoinix fast zu energisch. Zu Achilleus gehört dagegen offenbar der hinter seinem Stuhle stehende, dunkelbärtige Mann, der, ein Genoss des Peleiden, Automedon etwa, welcher der Troer Anliegen mit freundlicher Zurede unterstützt. Hermes hat den Troerkönig hergeleitet, und steht hinter ihm, ebenfalls mit erhobener Rechten dem in seinem Zorn und Schmerz stumm hinbrütenden Achilleus zuredend. Ob der am Ende rechts stehende Mann zu Achilleus, ob er zu Priamos gehöre, ist bei seiner ziemlich gleichgiltigen Haltung schwer zu sagen. —

Bedeutender in jeder Beziehung sind

Nro. 138., die beiden Aussenbilder einer Kylix, Canino'schen Besitzes, zuerst edirt von Inghirami, Gal. om. II. tavv. 238 u. 239. Letztere Seite enthält in abkürzender und andeutender Weise, die neben dem kräftigen Vortrag der gleich zu betrachtenden Hauptseite seltsam absticht, die Ankunft des Priamos im Griechenlager. Drei Pferde stehen hinter einander, neben jedem ein Knecht, der mittlere in phry-

gischer Tracht. Das ist für die Wagen gesetzt, in denen Priamos mit den Geschenken für Achilleus kam. Ein Mädchen trägt einen flachen Gegenstand auf dem Kopfe, offenbar einen Theil der Lösung. Das Wort *ΚΑΛΙΣΘΕΝΕΣ* (rückl.) steht über dem dritten Fuhrknecht, neben dem Mädchen *ΚΑΛΙΣ*, über dem mittleren Pferde *ΝΥΘΕΣ* (rückl.), unlesbar [5]). — Ungleich wichtiger ist das Bild der Kehrseite (Taf. XX. Nro. 3.). Achilleus, eine imposante Heldenfigur, zeusartig in seinen Mantel gekleidet, liegt auf einer reichen Klisia zechend, denn er wird von einer Schönen (Briseïs) bekränzt, und hält eine Kylix, und schmausend, denn ein Tisch mit Speisen steht vor ihm. Das ist nicht nach dem Epos und eben so gewiss nicht nach einer der uns bekannten tragischen Poësien. Was aber der Künstler hier gewollt hat, das wird klar, wenn wir unter Achilleus Klisia — Hektor's Leiche liegen sehn [6]). Welch eine Erfindung! „Es ist, sagt Welcker, ein herber, aber nicht oberflächlicher Gedanke, dass Achilleus beim Trinken über der Leiche Hektor's lag", so wenig oberflächlich, dass ich zu behaupten wage, die bildende Kunst hat im ganzen Bereich ihrer Mittel keinen grossartigeren Ausdruck für den furchtbaren Zorn und Groll des Achilleus finden können, als dies Lagern über der Leiche bei Schmaus und Zechen. Und welch dramatisches Leben kommt nun in die Handlung, wenn wir zu diesem Achilleus den kahlköpfig greisen Priamos, die Arme flehend ausgestreckt, herantreten sehen, während Hermes, der ihn herangeführt hat, sich abwendet, ihn seinem Schicksal und dem Erfolg der eigenen Bitte zu überlassen. Das Alles ist tiefste Poësie. Ausser den genannten Personen, deren Namen an unrichtiger Stelle beigeschrieben sind: *ΗΕΡΜΕΣ* über Priamos, *ΠΡΙΑΜΟΣ* über Achilleus, *ΑΧΙΛΕΥΣ* über

5) Diese beiden Wortfragmente zu einem zweiten Kalisthenes zusammen zu lesen, wie Welcker zu Ingh. G. O. S. 603 thut, scheint mir nicht richtig. — 6) Auch in Nro. 135 lag sie unter Achilleus Sessel.

die unbenannte Briseïs hinweg, sehen wir auf Priamos Seite noch einen jungen Begleiter, welcher zwei künstlich gearbeitete Gefässe als die gefälligsten Repräsentanten der Gaben des Priamos [7]) herbeiträgt, und den die Inschrift sehr passend als *EPOΔOPOΣ*, ἠρόδωρος, das ist Gabenschenker [8]), bezeichnet. Ihm entsprechend steht auf Achilleus Seite ein gerüsteter Ephebe, Genoss des Peleiden, durch ein beigeschriebenes *KAΛOΣ* als Liebling des Achilleus, als Antilochos etwa charakterisirt. —

Das bedeutendste Monument unseres Gegenstandes aber ist

Nro. 139., eine apulische Amphora mit Maskenhenkeln (Taf. XX. Nro. 4.), abgeb. Mon. dell' Inst. V. tav. 11 und erklärt von L. Schmidt in den Annalen Bd. XXI. S. 240 ff. [9]). Das Bild ist in drei Reihen über einander componirt. In der obersten sitzt Achilleus (*AXIΛΛEVΣ*), mit kurzgeschorenem Haar, denn er hat seine Locken auf Patroklos Scheiterhaufen verbrannt, das Gewand in Trauer über das Haupt gezogen, auf einen knotigen Stab gelehnt, auf einem reichen Ruhebett, stumm vor sich hinstarrend. Zu ihm sind Athene von links, Hermes (*EPMAΣ*) von rechts her herangetreten, welche beide dem Helden zusprechen [10]); Götter müssen einschreiten, des Peleiden unbeugsames Herz zu bewegen, auf das der Menschen Worte und Ermahnungen keinen Eindruck machen; in diesem Sinne steht hinter Athene der greise Redner von Pylos (*NEΣTΩP*), der sonst doch mit seiner süsstönenden Rede das Herz des Peleiden zu rühren verstand, in hoffnungsloser Trauer, das Gewand über das Haupt gezogen, auf einen Stab gelehnt da. Andererseits

7) So sind auch die Keimelia des Menelaos, welche Paris mit Helena raubt, in dem etruskischen Relief oben S. 274. Nro. 16. durch künstlich gearbeitete grosse Gefässe vertreten. — 8) Buttmann's Lexilogus S. 151 ff. v. ἦρα. — 9) Ich citire die Seiten nach einem Einzelabdruck. — Früher besprochen von Minervini im Bull. Napoletano XIV. p. 106—111. — 10) Hermes gebraucht, wie Schmidt S. 7 bemerkt, obendrein seinen zauberkräftigen Stab, den er gegen Achilleus wendet. — Beide Götter auch oben in Nro. 136.

sitzt sein Sohn Antilochos (verschrieben *ΑΜΦΙΛΟΧΟΣ*), nach Patroklos Achilleus nächster Freund, auch er resignirt, nicht mehr auf den trauernden Genossen einwirken zu können. Von dem Zeltgeräth des Helden sind, ausser einem Kandelaber neben der Klisia, aufgehängte Knemiden, ein Schild, eine Sturmhaube und links der Kriegswagen sichtbar, an dem Hektor geschleift worden ist [11]). Im Mittelpunkt der ganzen Composition sehen wir, in der mittleren Reihe einsam auf einem Polster vor dem Lager des Achilleus den phrygisch reich bekleideten Priamos (*ΠΡΙΑΜΟΣ*) sitzen, durch den Zweig (Oelzweig), den er hält, als Flehender bezeichnet, mit den Geberden des heftigsten Schmerzes die Rechte an die Mitra erhoben. Er fleht nicht mehr zu Achilleus, sondern starrt vor sich hin oder auf den Leichnam Hektor's (*ΕΚΤΟΡ*), den links unten in der dritten Reihe zwei Männer vorübertragen. Dies ist eine der vollendetsten Gruppen alter und neuer Kunst, deren sich wahrlich die grössten Künstler nicht zu schämen brauchten. Namentlich ist die Leiche unübertrefflich gemalt. Die Männer aber tragen Hektor's Körper einer Wage zu, welche weiterhin in gleicher Linie mit Priamos erblickt wird. Ein Jüngling steht daneben, bereit, beim Gebrauch der Wage zu helfen. Hektor's Leiche soll gewogen, aufgewogen werden gegen das Lösegeld. Das ist eine Erfindung, welche Aischylos in den Phrygern angewendet hatte [12]), und deshalb sowohl, wie wegen der Anwesenheit des Hermes (s. oben S. 464 f.), hat Schmidt S. 6 ff. für unsere Vase wie für das Bildwerk an dem unten zu besprechenden Silbergefäss von Bernay und das Relief Nro. 143, die Tragödie des Aischylos als Quelle angenommen. Dass Hektor's Aufwägung bei Aischylos originell war, ist gewiss, ob Hermes und Athene

11) Dieser Wagen kann, seiner Stelle wegen, nicht wohl der des Priamos sein. — *12)* S. Hesych. v. *ἄρτον· τὸν ὁλκὸν τοῦ Ἕκτορος, ἢ τὸ ἀντίσταθμον· Αἰσχύλος Φρυξί·* und Schol. Il. XXII. 351: *ὁ δὲ Αἰσχύλος ἐπ' ἀληθείας ἀνθιστάμενον χρυσὸν πεποίηκε πρὸς τὸ Ἕκτορος σῶμα ἐν Φρυξί.*

nur bei ihm und seinen Nachfolgern vorkomme, halte ich für zweifelhaft, da wir sie beide schon einmal in einem Bildwerke fanden, welches von der Aufwägung keine Spur enthält, und weil Hermes auf keinem Vasenbild des Gegenstandes fehlt. — Mit den erwähnten Personen ist aber der Figurenreichthum unseres Bildes noch nicht erschöpft; rechts von dem in der Mitte der untersten Reihe stehenden Altar (dem Altar des Zeus Herkeios vor Achilleus Zelt) sitzt Thetis (ΘΕτις) im reichen Gewande, die Strahlenkrone im Haar, in der rechten Hand das Scepter, fortblickend von dem trauernden Priamos vor ihr. Welche Rolle sie bei Aischylos spielte, wissen wir nicht, aus ihrer homerischen Vermittlerrolle zwischen Zeus Willen und ihrem Sohne erklärt sich ihre Anwesenheit sowohl wie ihre Stelle. Achilleus Willen vollends zu beugen, mussten Athene und Hermes der Mutter vorangegangenes Wort verstärken. Den Jüngling neben ihr müssen wir als Myrmidonen fassen, der Blick und Schritt wahrscheinlich auf Hektor's Leiche gerichtet hat. — Ein Wort ist noch über die beiden Flügelknaben zu sagen. Schmidt fasst den rechts neben Thetis, welcher Fruchtschale und Tänie trägt, S. 9, als anspielend auf die Leichenfeier des Patroklos, wie vielfach in apulischen Gefässmalereien der späte mystische Todtenkult auf die heroischen Zeiten übertragen werde. Das Letztere kann und muss man zugestehn, ohne deshalb den Bezug auf Patroklos anerkennen zu müssen, der so fern liegt, dass der Maler seine Intention mit viel grösserer Klarheit hätte ausdrücken müssen, wenn wir dieselbe mit einiger Sicherheit erkennen sollten. Die Handlung unseres Bildes selbst ist Veranlassung genug zur Einführung eines solchen Grabgenius, wenn überhaupt diese Malerei ihre Flügelknaben (die durch den mit ihrem Namen getriebenen Missbrauch berühmt gewordenen génies des mystères) nur immer mit klarem Bewusstsein der Bedeutung zu bestimmtem Zweck und Ausdruck verwendete, was schwerlich nachzuweisen sein dürfte.

Das gilt denn auch von dem zweiten Knaben links, von dem Schmidt S. 4 sagt, er sei im Begriff Hektor's Leiche zu bekränzen. Das scheint allerdings so, aber wer ist der Knabe? ein Eros? oder ebenfalls ein mystischer Todes- oder Grabesgenius, der hier statt der gewöhnlichen Grabattribute einen Kranz handhabt? — Das Reversbild enthält die Erbeutung des goldenen Vliesses. Am Hals unserer Seite findet sich ein Amazonenkampf, den Minervini, gestützt auf die Erzählung bei Quintus Smyrn. I. Vs. 619 f. auf Penthesileia's Tod durch Achilleus bezog, was Schmidt S. 14 mit vollem Rechte abweist. Der Revers enthält zwei Reiter auf galoppirenden Pferden, deren Deutung als Dioskuren eben so wenig zugestanden werden darf, als die des Averses auf Penthesileia (s. Schmidt a. a. O.). Die kleinen Reliefs in den Henkeln zeigen zweimal Athene im Kampf mit einem schlangenfüssigen Giganten. —

Auf denselben Gegenstand und speciell auf dieselbe Quelle, Aischylos Tragödie, bezieht Schmidt a. a. O. S. 16 ff. (256 ff.) das in den Annalen v. 1849. tav. d'agg I gezeichnete Bild einer Hydria, welches Panofka in den Hyperbor. röm. Stud. I. 182 ff. auf die Gesandschaft an den Peleiden (Odysseus und Phoinix bei Achilleus) bezogen hatte. — Tief in sein Gewand eingehüllt, das auch über den Kopf gezogen ist, sitzt auf einem Stuhle trauernd Achilleus; vor ihm, nackt bis auf die von den Schultern herabhangende Chlamys, den Petasos zurückgeworfen, das eine Knie im Gest des Schmerzes mit beiden Händen umschlingend, nach Schmidt Hermes, kenntlich an dem kurzen Haar und keilförmigen Bart, nach Panofka Odysseus. Zwischen beiden Personen ist ein Helm aufgehängt. Hinter Hermes, jedoch zurückgewandt, mit erhobener Hand sitzt ein Alter mit knotigem Stab, Priamos oder Phoinix. Unverständliche Inschriften neben allen drei Personen. Schmidt fasst die ganze Scene so, dass in ihr das vorbereitende Gespräch des Hermes und Achilleus gegeben sei, welches ich nach der Notiz der Vita Aeschyli

aus der Lösung Hektors in dem herrlichen Vasenbild oben Nro. 132. erkannte, während Priamos warte, bis Achilleus seine Bitte zu vernehmen von dem Gotte vorbereitet sei. Ich kann aber nicht verschweigen, dass mir diese Erklärung zweifelhaft scheint; der keilförmige Bart allein ist bei dem Fehlen des Kerykeion ein sehr unsicheres Kennzeichen des Hermes, denn solche Bärte können auch andere Personen haben [13]); dass Hermes in theilnehmendem Schmerz sein Knie umfasse, ist ein Zug, der wenigstens nirgend in der Poësie Anhalt findet, am wenigsten in der vorausgesetzten Quelle; dass Priamos sitzt, scheint mir sehr seltsam, unerhört im ganzen Kreise dieser Bildwerke. Kurz, die Schmidt'sche Erklärung scheint mir vor der Panofka's kaum den Vorzug zu verdienen, und vielleicht ist eine dritte: Achilleus, Antilochos [14]) und Phoinix Trauer über Patroklos Tod, die richtige. —

Noch ungleich weniger wahrscheinlich ist mir die gleiche Erklärung, welche Schmidt mit Bezug auf das eben besprochene Monument für die in Gerhard's auserl. Vasenbb. Taf. 239. 1. abgebildete Kylix Bull. 1851. p. 86 f. aufstellt, obwohl hier Hermes deutlich bezeichnet ist. Die ganze Composition scheint nur dieser Deutung entgegen.

Ungleich kürzer können wir die Reliefs des Gegenstandes zusammenstellen, weil sie, ohne dass einige Eigenthümlichkeiten in Auffassung und Composition ausgeschlossen wären, im Allgemeinen unter einander viel übereinstimmender sind, als die Vasen. Die schöne und effectvolle Gruppe des vor Achilleus

13) Schmidt beruft sich auf die alterthümlichen Darstellungen des Hermes; aber grade in solchen haben auch andere Götter, wie allbekannt, Keilbärte, die sich von dem des Hermes, namentlich einem, wie der hier gemalte, schwerlich unterscheiden lassen. — 14) Dass Antilochos bärtig ist, kann nicht stören, da, wie schon mehrfach bemerkt, häufig (zu häufig um hier einzelne Beispiele anzuführen), bärtige junge Männer, namentlich bärtige Gefährten Unbärtiger vorkommen.

knieenden Priamos in dem Augenblick, wo der Greis des Jünglings Hand küsst, die ihm den Sohn erschlagen hat, und wo er den Peleiden durch Erinnerung an seinen einsam zu Hause sitzenden, alten Vater rührt, dies ist die Hauptsache, ist der an sich sehr einfache Inhalt der Reliefs, der durch Nebenpersonen und Beiwerk verschiedener Art wohl erweitert, nicht aber verändert wird. —

Am nächsten stehen einander zwei Reliefs, von denen ich als das einfachere, als

Nro. 140. voranstelle das capitolinische (Taf. XX. Nro. 11.), abgeb. im Museo Capitolino IV. 4.[15]). Achilleus, eine herrlich gezeichnete Figur, wendet sich bewegt ab, und stützt das Haupt in die auf die Stuhllehne gelegte Linke, wie Priamos, vor ihm knieend, eben im Begriff ist, seine rechte Hand zu küssen. Automedon oder Antilochos steht mit der Geberde nachdenklicher Aufmerksamkeit daneben. Dies die Hauptgruppe; als Beiwerk erscheint der Wagen des Priamos, mit dem er selbst in's Griechenlager gekommen und der Lastwagen mit der Lösung, welche, in Rüstungen und Gefässen bestehend, eben abgeladen wird. —

Aehnlich im Wesentlichen, reicher im Beiwerk ist

Nro. 141., der borghesische Sarkophag, jetzt im Louvre (Taf. XX. Nro. 5.), abgeb. in Bouillon's Musée des antiques III. 52 [16]). Achilleus ist wie in der vorigen Nummer, nur noch stärker abgewandt, weinend; Priamos küsst seine Hand. An der Stelle, wo in dem capitolinischen Relief ein Jüngling steht, finden wir hier zwei weinende Jünglinge, Automedon und Alkimos oder Antilochos (ein dritter steht gerüstet hinter Achilleus Stuhl) und zwei Mädchen mit verschleiertem Haupt, Briseïs und noch eine Scla-

15) Danach Gal. om. II. 233 und Gal. myth. 154, 589. — *16)* Dies die (ausdrücklich von Clarac M. d. sculpt. p. 663 dafür anerkannte) allein genaue Abbildung. Sehr ungenügend in Winckelmann's M. I. 134, besser Clarac Mus. d. sculpt. II. pl. 111. Nro. 239; vgl. Visconti et Clarac Déscript. du Mus. du Louvre 206. —

vin, beide ebenfalls weinend [17]). Als Beiwerk links wieder der Wagen des Priamos, der Hektor's Leiche zur Stadt tragen soll, und neben diesem die Leiche selbst, weshalb der Wagen irrig für den des Achilleus, an dem Hektor's geschleifte Leiche noch hange, gehalten worden ist, wogegen, von inneren Gründen und dem Augenschein der Composition abgesehn, äusserlich das capitolin. Relief beweist. Mehre Jünglinge sind, wie in der vorigen Nummer, mit den Pferden beschäftigt. Dahinter ebenfalls der Lastwagen mit der Apoina, die wieder aus abgeladenen Rüstungen und Gefässen besteht. Auch hier sind mehre Männer, darunter ein, wie auch im capitolinischen Relief, phrygisch bekleideter, beschäftigt. — Ein drittes Relief

Nro. 142., im britischen Museum, wahrscheinlich ebenfalls ähnlich componirt, bisher aber unedirt, ist mir nur aus folgender kurzen Notiz in der Synopsis of the contents of the british Museum (1819), room VI. Nro. 33. bekannt: Priamos, welcher bittend vor Achilleus kniet, um die Leiche Hektors auszulösen. Fehlt wirklich alles Beiwerk? —

Genaueres können wir über ein zweites in England befindliches, ebenfalls unedirtes Relief unseres Gegenstandes beibringen.

Nro. 143., Sarkophag in Woburn-Abbey, beschrieben von Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris II. S. 555 f. „Vor allen [Reliefs dieser an Reliefs besonders reichen Privatsammlung] interessant, ist ein in Ephesos gefundener Marmorsarkophag von ungewöhnlicher Grösse, von welchem eine lange und eine schmale Seite ganz, von der zweiten langen das Meiste, von der anderen schmalen wenigstens ein Fragment vorhanden ist, so dass er in seiner ursprünglichen Form hat zusammengestellt werden können. Obgleich nämlich die Arbeit sehr spät und roh ist, sind doch die Vorstellungen sehr beachtenswerth. Auf der

17) Diese Mädchen sind bei Clarac bärtig.

erhaltenen schmalen Seite sehen wir die Leiche des Patroklos, welche herbei gebracht wird, und Achilleus, der trauernd, von zwei Dienern umgeben, dasitzt. Rechts auf der einen langen Seite ist Achilleus im Begriff, die Leiche Hektor's an seinen Wagen zu befestigen, umher zuschauende Griechen. Links Priamos sich abwendend (eine übrigens elende Gestalt) und die Troer in äusserster Trauer. Die andere lange Seite enthält links eine Wage, auf deren einer Schale ein Leichnam, vermuthlich (ohne Zweifel) Hektor, liegt, auf der anderen Etwas aufgehäuft wird, womit ohne Zweifel Gold gemeint ist, um durch Aufwägen des Körpers ihn von Achilleus loszukaufen. (Also auch hier wie in der Vase oben Nro. 139 und dem Silbergefäss unten Nro. 146. die Wendung der Sage, wie sie Aischylos in seiner Lösung Hektor's benutzt oder geschaffen hat). Rechts (d. h. wohl auf der anderen Schmalseite?) Odysseus, welcher einer trauernden Frau (wohl Andromache) ein Kind (wohl Astyanax) entführt. Neben der Frau ein Troer in phrygischer Mütze." (Nach der Tabula Iliaca vielleicht Helenos.) —

Wie auf diesem aus Ephesos stammenden Sarkophag Hektor's Lösung mit seiner Schleifung auf den beiden Langseiten, so ist in einem anderen, schon oben (S. 460) angeführten, Gal. om. II. 212 abgebildeten, ephesischen Relief die Schleifung mit der Lösung auf einer Platte verbunden. Jedoch ist auch von der hier in Frage kommenden rechten Hälfte des Monuments die Zeichnung so ungenügend, dass Näheres über die Darstellung mit keiner Art von Gewähr gegeben werden kann, weshalb bis eine genauere Zeichnung vorliegt, diese Anführung genügen muss. —

Eine einigermassen veränderte Composition bringt

Nro. 144., ein kleines, aus einer römischen Privatsammlung nach Paris gekommenes Relieffragment, abgeb. nach Rochette, M. I. p. 49, Vignette 2 in der Gal. om. II. 232, welches anscheinend einer Tabula Iliaca angehört, oder deren Charakter nachahmt. Achilleus sitzt hier

gradeauf und unbewegt, behelmt und mit der Lanze im Eingang seines Zeltes auf stattlichem Sessel. Priamos von Hermes herangeführt, kniet vor Achilleus, die Hände nach seinem Knie vorgestreckt, während Hermes mit rednerischer Geberde seine Bitte unterstützt. Dass diese gewährt werden wird, sehen wir, indem in dem Zelte zwei Genossen des Peleiden Hektors Leichnam herbeitragen, während rechts hinter Priamos die Lösung (*ΛΥΤΡΑ* steht drunter) von einem Karren abgeladen wird. Neben Achilleus steht ein Alter, Phoinix; oberwärts die Mauern und Gebäude Troias. Achilleus und Priamos Namen sind unter den Personen, der des Hermes neben dem Gotte an der Mauer beigeschrieben, wo auch weiter rechts das Fragment eines Wortes, die Buchstaben *ON* (*ΙλιON?*) stehen. Auf einer unteren Leiste finden wir folgendes Inschriftfragment

ΑΝΕΚΡΟΥΚΑΙ ΠΕΡΑΣΕΣΤΙΝΤΑΦΟΣ ΕΚΤΟΡΟΣ ΙΠΠ,

welches Rochette a. a. O. p. 89. Note 8 so ergänzt und liest:

λύτρ]α νέκρου καὶ περάς ἐστιν τάφος Ἕκτορος ἱπποδάμοιο;

wobei nur der Anstoss bleibt, dass das *ἐστιν* den anscheinenden Vers stört. —

Der Streifen Ω der Tabula Iliaca (Tf. XX. Nro. 9.) hat eine verwandte, aber in einem effectvollen Motiv abweichende, jedenfalls auf ein schönes Vorbild älterer Kunst hinweisende Composition, indem Priamos als Flehender vor Achilleus platt auf dem Boden sitzt, während Hermes diesem mit erhobener Hand ermahnend zuredet. Links Hektor's Leiche herbeigetragen und die Lösung vom Karren abgeladen. Neben Achilleus, der mehr nachdenklich als bewegt dasitzt, auch hier ein Alter, Phoinix. —

Sowie das ephesische Relief mit Hektors Lösung seine Schleifung auf einer Platte verbindet, so finden wir in

Nro. 145., einem Relief im Louvre (Taf. XX. Nro. 13.), abgeb. bei Bouillon, Mus. des ant. III. 54 [18]), die Auslö-

18) Früher in Winckelmann's M. I. Nro. 135, ferner bei Clarac II. pl. 194. Nro. 244, Musée français, bas-reliefs 21. 3.,

sung mit dem Forttragen der Leiche und dem Entgegenkommen der Troerinen (Il. XXIV. Vs. 707) in einer überladenen und nicht eben bedeutenden Composition verbunden. Links, wo das Relief abgebrochen ist, kniet Priamos vor Achilleus, von dem nur der Rest eines Beines noch geblieben ist. Mehre Begleiter des troischen Königs tragen die Apoina (Gefässe), sowie auch Achilleus von mehren Genossen umgeben ist. In der Mitte wird Hektor's Leiche auf den Schultern zweier Männer getragen, eine effectvolle Gruppe, nur hätten die Träger nach der anderen Seite, wo die troischen Weiber sich befinden, gewendet sein sollen. Unter diesen Weibern ist allein Andromache bestimmt erkennbar, welche, von einer Dienerin gehalten, auf den Leichnam des Mannes stürzen will. Hinter ihr der ziemlich erwachsene Astyanax weinend und noch drei Frauen, unter denen wir Hekabe und Helena annehmen dürfen, mit Geberden der Klage. Im Hintergrunde Mauern und Thore Troia's, wie neben den Trägern mit der Leiche noch vier Gerüstete und ein phrygisch - bekleideter Alter, wohl Priamos. —

Als bedeutendes Schlussmonument der Reliefe bietet sich uns

Nro. 146., ein Silbergefäss (Oinochoë zierlichster Form), gefunden bei Bernay (Taf. XX. Nro. 12.), abgeb. in Rochette's M. I. pl. 52. Das Bild zerfällt in zwei Hälften. Auf der linken finden wir unseren Gegenstand zum dritten Male (s. oben die Nummern 139 u. 143) nach der Wendung der Sage in Aischylos Tragödie behandelt. Hektor's Leiche wird auch hier auf einer grossen, grade unter dem Henkel des Gefässes, der in eine grosse Maske ausgeht, befindlichen Wage gegen den Lösepreis, der hier aus goldenen Gefässen zu bestehn scheint, aufgewogen. Links von der Wage Achilleus mit seiner Umgebung, unter der Odys-

Visconti Mon. scelti Borghesiani II. tav. 6., Gal. om. 242, Gal. myth. 132, 590. Vgl. Visconti et Clarac Déscript. du Mus. du Louvre. Nro. 418., Welcker zu Ingh. G. O. S. 611.

seus, an seinem Pilos unterscheidbar, zu finden ein neuer, interessanter Zug ist. Rechts von der Wage Priamos mit mehren anderen Troern, in heftigem Schmerz klagend und weinend. — Die rechte Hälfte des Gefässes zeigt eine Gruppe Trauernder, welche um einen Leichnam versammelt sind. Hektor ist in diesem sicher nicht anzunehmen, da unter den Umstehenden Odysseus unzweifelhaft wieder zu erkennen, und keiner der Männer phrygisch bekleidet ist, wie die Klagenden an der Wage. Man könnte hier an Achilleus oder an Patroklos Todtenklage denken, Letzteres aber verdient unbedingt den Vorzug, weil augenscheinlich der eine, gleich rechts neben der Leiche sitzende Jüngling zu derselben ein näheres Verhältniss hat, als die übrigen Anwesenden. Das passt nur, wenn wir ihn Achilleus, die Leiche Patroklos nennen. Auch dürfte man bei Achilleus Leiche Thetis vermissen. Die übrigen Klagenden einzeln benennen zu wollen, scheint mir müssig, nur der auf seinen Schild gelehnte Kahlkopf rechts dürfte mit Recht Phoinix Namen erhalten. — Am Ausguss des Gefässes eine unten näher zu besprechende Scene des Palladienraubes. —

Ausser geschnittenen Steinen haben wir noch 2 Kunstwerke verschiedener Gattung anzuführen, zunächst als

Nro. 147., ein Wandgemälde aus dem schon mehrfach angeführten s. g. Venustempel in Pompeji, abgeb. in v. Steinbüchels Atlas Taf. VIII. B. 2. Achilleus, die Linke auf die Lanze aufgestützt, sitzt wie in dem Relief 144 nicht abgewendet, sondern Priamos anblickend, auf einem zierlichen Sessel. Dass er jedoch nicht gleichgiltig auf das Wort des in stürmischem Flehen zu seinen Füssen liegenden Greises hört, sondern dass lebhafte Gefühle seine Brust bewegen, hat der Künstler durch einen unscheinbaren, aber feinen Zug angedeutet, indem er Achilleus mit der rechten Hand die Armlehne des Stuhles fest ergreifen liess. Darin liegt Spannung, und obwohl wir nicht wissen, was der Held demnächst thun wird, so ist es doch klar, dass er alsbald zur Handlung

übergehn, wahrscheinlich Priamos erheben wird. — Wir haben oben in einigen Nummern (136., 199) Hermes und Athene anwesend gesehn, hier finden wir Athene wieder, welche bildartig steif im Hintergrunde steht. Da das Bild nach rechts fragmentirt ist, so mögen mir auch Hermes als ursprünglich anwesend denken. Hinter Achilleus Stuhl ein gerüsteter Myrmidone. —

Endlich sei kurz ein römisches, in Ungarn gefundenes Mosaik erwähnt, welches ich nur aus kurzen Anführungen kenne:

Nro. 148., Mosaik, 1823 bei Varhely im Hunyader Comitat gefunden, herausgegeben in „Abbildung von zwei alten Mosaiken, 1825." Die Namen *ΑΧΙΛΛΕΥΣ*, *ΠΡΙΑΜΟΣ* und *ΑΥΤΟΜΕΔΩΝ* sind beigeschrieben. —

In aller Kürze füge ich die geschnittenen Steine unseres Gegenstandes an.

Nro. 149., hellblaue ant. Paste (opak) der Stosch'schen Sammlung, in Berlin, unedirt (Taf. XX. Nro. 6.), bei Toelken IV. 295. Achilleus sitzt auf einem zierlichen Stuhle, den linken Arm auf seinen Schild gestützt, ob er behelmt sei, ist nicht recht deutlich. Seine rechte Hand hat der vor ihm knieende Priamos ergriffen und ist im Begriff, sie zu küssen. Hinter Priamos stehn zwei Gefährten des Achilleus, Automedon und Alkimos.

Nro. 150., Glaspaste der Kestner'schen Sammlung, in den Impronte Gemm. VI. 43 (Bull. 1839. p. 110), Priamos von Hermes geleitet, kniet vor Achilleus. — Eine andere Glaspaste der Vescovalischen Sammlung in Rom, in den Impr. gemm. III. 77. (Bull. 1834. p. 121.) In Tassie-Raspe's Catalogue of gems finden wir unseren Gegenstand sechsmal unter den Nummern 9295—9300. Viermal ist derselbe in der Sammlung des Herrn Hertz in London vertreten. S. Arch. Ztg. 1852. Nro. 34. S. 103. Nro. 808 - 811.

Nro. 151. Ein Carneolfragment der Sammlung Nott (Taf. XX. Nro. 7), in den Impronte III. 76 (Bull. 1834.

p. 121) zeigt ein neues Motiv, indem Briseïs sich bemüht, den Greis von der Erde zu erheben. Von Hermes, der auch hier den troischen König begleitete, ist das Kerykeion noch sichtbar.

Nach demselben Motiv ist der aus Guattani's M. I. 1786. Aug. tav. 3 in der Gal. om. 230 abgebildete petersburger Carneol componirt, den ich aber für modern halte. Pichler hat den Abguss mitgetheilt und mag der Verfertiger sein. S. Welcker zu Ingh. G. O. S. 614 f., vgl. jedoch Visconti's Espos. di gemm. ant. Nro. 373. — Die Gemme Gal. om. 241 scheint mir ganz unverständlich und unbedeutend. —

Der in einigen Bildwerken vertretene nahe Zusammenhang zwischen Hektors Schleifung und Lösung hat mich veranlasst, die Denkmälerreihen beider Begebenheiten unmittelbar an einander zu schliessen. Ich muss daher jetzt zurückgreifend ein Bildwerk nachholen, welches auf den

dreiundzwanzigsten Gesang,

die Todtenfeier für Patroklos, Vers 175 ff.

gegründet, die Opferung der im Skamandros gefangenen Troer an Patroklos Scheiterhaufen darstellt.

Nro. 152. Praenestinische Cista des Herrn Révil in Paris mit eingeritzter Zeichnung (a grafito) (Taf. XIX. Nro. 13.), abgeb. in Rochette's M. I. pl. 20 und danach in der Gal. om. 215 (ein Fragment davon auch in v. Steinbüchel's Atlas Taf. XVI. 1.). — Es ist der Augenblick, wo Achilleus die Troer mit dem Schwerdt tödtet, um die Leichen mit Patroklos zu verbrennen. Neben dem in der Mitte des abgewickelten Streifens befindlichen Scheiterhaufen, der mit Harnisch, Helm und zwei Schilden ausgestattet ist, stösst Achilleus, der mit kurz geschorenem Haar dargestellt ist, denn seine Locken, die er dem Fluss Spercheios gelobt hatte, sind dem Freunde auf den Scheiterhaufen ge-

legt, einem gebundenen Gefangenen das Schwerdt durch den Hals. Der Todesschmerz des Menschen ist bis in die krampfhaft gekrümmten Zehen der Füsse vortrefflich dargestellt. Daneben steht rechts ein zweiter, den gleiches Schicksal erwartet, ein dritter und vierter, alle mit auf den Rükken gebundenen Händen, werden von rechts herangeführt, ein fünfter sitzt hinter Achilleus auf dem Boden, einem sechsten werden am Ende rechts die Haare mit einem Schwerdt abgeschnitten, um ihn so als Opfer, als dem Hades geweiht zu bezeichnen (S. oben S. 318). Ein Genoss des Peleiden trägt mit begeistertem Schritt zwei Knemiden herbei, die er seinerseits als Opfer auf dem Scheiterhaufen mit verbrennen lassen will. Athene steht als Obwalterin des Ganzen am linken Ende, dem Gräuel ruhig zuschauend, ihre Eule sitzt neben ihr auf dem Felsen. Noch eine Figur muss eigens erwähnt werden, welche für die Herkunft des ganzen Kunstwerk's sehr bedeutend ist. Hinter Achilleus steht eine Person in kurzem, gegürtetem Chiton, mit Kreuzbändern über die Brust, wie sie Flügelgestalten zu haben pflegen, mit gekreuzten Beinen da, die einzige Person, welche ausser Athene ruhig zuschaut. Dies bezeichnet sie als ein Wesen höherer Art, und danach hat sie Inghirami als etruskische Furie bezeichnet. Welcker zu Ingh. G. O. S. 604 bestreitet diese Erklärung; es sei überhaupt in dem Kunstwerk nichts Etruskisches vorhanden, die Person erscheine männlich, und unterscheide sich in der Rüstung von einem der auf der andern Seite stehenden Myrmidonen nicht wesentlich [1]). Die beiden letzteren Punkte muss ich bestreiten. Die Person ist überhaupt nicht gerüstet, sondern die einzige im leichten Chiton, und die beiden Kreuzbänder, welche allein auf Beflügelung deuten können, unterscheiden sie aufs Schärfste von allen anderen Anwesenden. Auch was das entschieden

1) Die Handlung des Jünglings hinter dieser Person glaube ich erklärt zu haben, Welcker brachte sie in einen, wie mir scheint, unrichtigen Bezug zu der fraglichen Person. —

männliche Ansehn betrifft, muss ich die Entschiedenheit wenigstens in Abrede stellen, und bemerken, dass solche Dämonen, wie Furien, denn dafür muss ich dies Wesen ansprechen, sehr häufig nicht rein weibliche Formen zeigen. Was aber das Etruskische oder nicht Etruskische anlangt, muss eingestanden werden, dass bekanntlich auch in griechischer Kunst die Erinnyen und zwar gewöhnlich in dieser Art als leichtgeschürzte Jägerinen gebildet werden, aber ich erinnere mich nicht eines einzigen Beispiels, dass in einem rein griechischen Kunstwerke eine Erinnys so wie diese nur zuschauend, anstatt handelnd sich fände. Das ist grade ein Unterschied der Auffassung in griechischer und italischer Kunst; wer dort wirkt, der muss auch sichtbar handeln; hier ist's anders: hunderte von Beispielen liegen vor, dass in etruskischen Kunstwerken Dämonen, ohne eine Handlung zu zeigen, eine geheimnissvolle Einwirkung auf die Begebenheiten äussere, oder besser gesagt, dass sie anwesend sind, nur um durch ihr Wesen selbst den Sinn der Begebenheit zu symbolisiren. — Bestimmt etruskische Elemente treten allerdings sonst nicht in dieser Composition und Zeichnung hervor, deren Stil Inghirami unter Welcker's Zustimmung richtiger würdigt als Rochette, der ihn rein griechisch findet; aber dass etruskische Kunst solche Zeichnung nicht hätte liefern können, dürfte, Angesichts so manches Spiegels, denn doch schwerlich behauptet werden dürfen. — Auf dem Deckel der Cista eine oben (S. 440. Nro. 80) erwähnte Darstellung der Waffenbringung durch die Nereiden. —

Es bleiben uns nur noch ein paar Denkmäler, oder richtiger eines in zwei getrennten Fragmenten, zu erwähnen übrig, welches sich auf den Schluss der Ilias, auf

Hektor's Bestattung

bezieht. Nro. 153. Winckelmann hatte, Mon. ined. Nro. 136 ein Reliefbruchstück aus Grotta Ferrata, welches von einem davon getragenen Leichnam nur den einen Fuss, ferner den einen

behelmten Träger der Leiche, eine alte, daneben gehende Frau, einen ruhig stehenden Bärtigen und einen Schild und Helm in den Händen tragenden Jüngling enthält, Hektor's Bestattung besonders nach der Il. XI. 819 hervorgehobenen Grösse Hektor's erkannt. Die ergänzende und bestätigende, wenngleich durch die Restauration der Arme des einen Trägers nicht mehr anpassende Hälfte fand Emil Braun im Palast Colonna, und hat dieselbe nebst einer neuen Zeichnung der ersteren Hälfte in seinen antiken Marmorwerken, erste Dekade Taf. 9. a. u. 9 b. veröffentlicht. Die von Braun angestellte Vergleichung unserer Reliefffragmente reinsten griechischen Stils mit dem Streifen Ω der Tabula Iliaca (Tf. XX. Nro. 9.), sowie mit einer auf seiner Taf. 9. a. gezeichneten Gemme (Taf. XX. Nro. 10.) macht die Benennung Winckelmann's unzweifelhaft. Es ist der Augenblick dargestellt, wo die losgekaufte Leiche unter Begleitung der aus der Stadt entgegen gekommenen Verwandten in Priamos Haus getragen wird. Ihn selbst, den Vater, dürfen wir in der neben der Leiche auf dem Colonna'schen Bruchstück schreitenden Manne mit einem Stabe, Hekabe in der alten Frau auf der Winckelmann'schen Hälfte erkennen. Die anderen Personen bleiben am besten unbenannt. Vgl. noch Bull. 1838. S. 22 ff.
— Ὥς οἵγ' ἀμφίεπον τάφον Ἕκτορος ἱπποδάμοιο! —
Wir schliessen den Bilderkreis der Ilias, und eröffnen den der Aithiopis mit einigen Monumenten, welche wie jener bereits erwähnte Vers (oben S. 458) mit der Trauer über Hektor's Leiche die Ankunft der Penthesileia mit ihren Amazonen verknüpft. —

V.

Kreis der Aithiopis.

Literarische Bearbeitungen: Epos: *Αἰθιοπίς* in 5 Büchern von Arktinos von Milet [1]); Inhalt nach den Excerpten aus Proklos Chrestomathie:

Die Amazone Penthesileia kommt den Troern als Mitkämpferin zu Hilfe, eine Tochter des Ares, Thrakerin von Geburt, und es tödtet sie, während sie heldenmüthig vorkämpft (ἀριστεύουσαν), Achilleus; die Troer aber bestatten sie. Und Achilleus erschlägt den Thersites, der ihn höhnte und schmähte, indem er ihn verliebt in Penthesileia nannte. Darauf entstand eine Rebellion im Heere der Achäer wegen Thersites Morde; Achilleus aber schifft nach Lesbos und wird, nachdem er dem Apollon und der Artemis geopfert hat, durch Odysseus von dem Morde gereinigt. — Memnon aber der Sohn der Eos, welcher eine vollständige Rüstung aus Hephaistos Werkstatt besass, kommt den Troern zu Hilfe. Und Thetis verkündet ihrem Sohne die Zukunft in Bezug auf Memnon. In einem bald entstandenen Gefechte wird Antilochos von Memnon getödtet, darauf aber erschlägt Achilleus Memnon. Ihm schenkt Zeus auf Eos Bitten die Unsterblichkeit. Indem aber Achilleus die Troer in die Flucht treibt und selbst in die Stadt eindringt wird er von Paris und Apollon erlegt, und nach einem heftigen Kampf um die Leiche trägt Aias dieselbe zu den Schiffen, indem Odysseus die Troer zurückkämpft. Darauf bestatten sie den Antilochos und stellen Achilleus Leiche aus. Und Thetis, mit den Musen und mit ihren Schwestern herzukommend, stimmt den Klagegesang über ihren Sohn an. Und darauf entrafft Thetis Achilleus Leichnam von dem Scheiterhaufen, und bringt ihren Sohn nach der Insel Leuke. Die Achäer aber werfen das Grab auf und stellen die Leichenspiele an. Aias aber und Odysseus gerathen über die Waffen des Achilleus in Streit (und der verlierende Aias wird wahnsinnig, und tödtet sich am frühen Morgen. Tabula Iliaca und Schol. Pind. Isthm. IV. 53).

Trilogie [2]) von Aischylos; Tragödien [3]) von Sophokles; Timesitheos, Theodektes, Chairemon; römische [4]) von Livius und einem Anonymus. Spätes Epos: Quintus von Smyrna: *Τὰ μεθ' Ὅμηρον* Buch 1—5., Tzetzes Posthomerica Vs. 1—491.

1) Siehe: Welcker, Ep. Cycl. I. S. 212 f. — 2) Aischylos: *Μέμνων*, *Ψυχοστασία*, *Νηρηΐδες* (? s. Ilias), Welcker Gr. Tragg. I. S.34ff. und die das. angef. Schrift Hermann's; in der Trilogie S. 430 ff. hatte Welcker die *Τοξότιδες* = Penthesileia als erstes Stück angenommen, was er aber Gr. Tragg. I. S. 49 aufgab. — 3) Sophokles: *Αἰθίοπες* = *Μέμνων* Welcker, Gr. Tragg. I. 136; Timesitheos: *Μέμνων* das. III. 1046; Theodektes, eine Tragödie unbekannten Titels vermuthet Welcker a. a. O. S. 1078 nach einem Fragment, worin die Farbe und das krause Haar der Aithiopen von dem Sonnenstande hergeleitet wird. Chairemon der Anagnostiker: *Ἀχιλλεὺς Θερσιτοκτόνος* das. S. 1086. — 4) Livius: Achilles das. 1145 f. Anonymus bei Festus v. obiurare (der Name ausgefallen) Penthesilea, das. 1343.

Die Aithiopis von Arktinos von Milet ist dasjenige Gedicht des troischen Kreises, von welchem wir durch die Excerpte aus Proklos wohl von allen den mangelhaftesten Begriff bekommen, zugleich aber dasjenige, welches durch zusammenhangende Betrachtung der Bildwerke, welche sich auf dasselbe gründen, und eine besonders an diese Bildwerke angelehnte Reconstruction von allen troischen Gedichten in dem lichtesten Glanz herrlicher Poësie strahlt. Der Grund für Beides liegt darin, dass der in kurzen Worten anzugebenden Thatsachen nur wenige in der Aithiopis enthalten waren, so dass die Inhaltsangabe nothwendig dürr, ja dürrer als die anderer Gedichte ausfallen musste. Denn die Art der Erzählung, die Mannigfaltigkeit feingefühlter poëtischer Motive konnte sich nicht bis in die Hände des Epitomators eines späteren Grammatikers retten. Diese vielen und feinen poëtischen Motive aber, die gründlich schöne Art der Erzählung wirkte, so lange das Epos im Volke lebte, auf die mitlebende, feinfühlige Kunst. Und so ist es diese, der wir den Abglanz und Nachklang der Dichtung verdanken, die selbst uns für immer verloren gegangen ist. Es würde über die Zwecke meines gegenwärtigen Werkes hinausgehn, durchweg die Bildwerke als Reconstructionsmittel der Poësie zu behandeln, wie ich dies für das erste Drittheil der Aithiopis in meinem Aufsatze über Achilleus und Penthesileia in der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft von 1850. Nro. 37 ff. versucht habe. Die Bildwerke sind für den Gesichtspunkt, den ich festhalten muss, mehr als Mittel, um die Poësie sich zu vergegenwärtigen, sie sind der Hauptzweck meiner Arbeit. Sollte es mir aber gelingen, die Kunstdenkmäler, ohne das Prinzip kunsthistorischer Abfolge derselben aufzugeben, im Ganzen doch so anzuordnen, wie es das in meiner Vorstellung lebende und bewunderte Gedicht verlangt, so mögen sie für eine spätere, directer auf die literarische Seite gerichtete Arbeit als Vorarbeit ihren wohl bleibenden und bedeutenden Werth behalten. Bis eine solche Arbeit von einem Anderen

oder von mir selbst geliefert ist, muss ich für den Inhalt des Gedichtes auf Welcker's Reconstruction im epischen Cyclus II. S. 169 ff. verweisen, der allerdings Vieles, ja das Meiste, auch meiner Ueberzeugung nach, richtig zurecht gerückt und beleuchtet hat, ohne auf allen Punkten im Allgemeinen wie im Einzelnen das getroffen zu haben, was ich für das Wahre halte. —

Die Kunstwerke zur Aithiopis zerfallen nach den drei Hauptacten des Epos: Penthesileia's, Memnon's, Achilleus Tod in drei Hauptgruppen, denen jedoch einige Bildwerke vorangehn und sich anschliessen. Die vorangehenden, deren Gegenstand die Trauer um Hektor und die Ankunft der Amazonen bildet, vertreten den Anschluss der Aithiopis an die Ilias, wie er in den bekannten Versen des Schol. Victor. zu Il. XXIV. 804 gegeben ist: *Τινὲς γράφουσιν·*

ὣς οἵγ' ἀμφίεπον τάφον Ἕκτορος· ἦλθε δ' Ἀμαζών,
Ἄρηος θυγάτηρ μεγαλήτορος, ἀνδροφόνοιο [1]).

Diese Monumente aber gehören ganz in die Aithiopis, nicht an den Schluss der Ilias, wohin sie Inghirami versetzte. Denn es ist kein anderer Anfang der Aithiopis denkbar, als der, welcher die Trauer um Hektor und die bedrängte Lage der Troer nach Verlust ihres Hauptheldeu schilderte. So fängt auch Quintus an. In dieser bedrängten Lage kommt nun Penthesileia als Bundesgenossin und neue Führerin den Troern zu Hilfe. Hienach stellen wir die Bildwerke dieser Einleitung als

1) Dass dieses weder die Anfangsverse der Aithiopis des Arktinos noch solche gewesen sind, durch welche in irgend einer Redaction die Aithiopis an die Ilias geschweisst gewesen, ist besonders aus dem Grunde klar, den K. O. Müller in der Ztschr. f. A. W. 1835. S. 1159. geltend gemacht hat, dass die Aithiopis nothwendig ein Prooemium gehabt haben müsse. Die beregte Redaction des Schlussverses der Ilias kann nur die Absicht haben, mit dem Schlussvers als solchem auf ein Zukünftiges hinzudeuten, und nur damit verträgt sich die ganz unepische Dürre, mit der nur die Amazone, nicht Penthesileia namentlich genannt wird.

zusammen. — Um mit den Vasengemälden als den ältesten Denkmälern zu beginnen, seien hier zwei Reversbilder bereits oben (S. 458. Nro. 117. und S. 469. Nro. 136.) besprochener Vasenbilder vorangestellt.

Nro. 1. Archaische Amphora, vormals des Prinzen Canino, abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 199. Avers: Hektor's Schleifung. Revers: Ankunft der Amazonen. Innig poëtische Verknüpfung; nicht an den letzten Act der Ilias, Hektor's Bestattung, wohl aber an den entschiedenen Verlust Hektor's, an seine grösste Schmach, ist hier die Einleitung der Aithiopis angeknüpft. Fünf bewaffnete Amazonen, deren drei phrygische Mützen, zwei Helme tragen, die aber alle mit dem Doppelspeer bewaffnet sind, reiten, von zwei Hunden begleitet, von links nach rechts, vier paarweise, die fünfte, auf folgende Schaaren zurückblickend, allein. Das Nackte dieser feingemalten Reiterinnen ist weiss, wie auch ein Pferd und einer der Hunde. Die behelmten Amazonen sind leichter als die anderen, die mit phrygischer Mütze, bekleidet, indem sie nur einen gestickten Schurz tragen, während jene ein enganliegendes Gewand, anscheinend von Fellen haben. Zwei Namen sind beigeschrieben, aber nicht der eigene Penthesileias, sondern dafür ein ihre oder auch ihrer Kriegerinnen (denn eine Fürstin als solche ist nicht unterschieden) Mannhaftigkeit bezeichnender: *ANΔPOMAXE*, d. i. Mannbekämpferin; der zweite, wie *AIΔEΠO* oder *ΔIPEΠO* (rückl.) aussehende, scheint unlesbar. —

Nro. 2. Eine zweite Caninosche Amphora, Mus. étr. 806 hat auf dem Avers Hektor's Lösung, auf dem Revers der Amazonen Ankunft. Die Verknüpfung ist ähnlich, doch der der Reliefe näher, indem die Auslösung der Leiche als der erste Act der Bestattung gelten kann. — Drei Amazonen in reichen Chitonen und mit der Doppellanze bewaffnet besteigen ihre Pferde. —

Genauer wollen einige Reliefe betrachtet sein, welche die Ankunft der Amazonen mit der Trauer um Hektor verbinden.

Nro. 3. Schmaler Marmorfries in Villa Borghese (Taf. XXI. Nro. 1.), abgeb. in Winckelmann's Mon. ined. Nro. 137 [2]). Wir beginnen die Betrachtung mit Andromache (c), welche sich ungefähr in der Mitte befindet. Sie sitzt tief trauernd auf einem unbehauenen Stein, die Aschenurne Hektor's auf den Knieen. Hinter ihr eine weinende Begleiterin. Zu ihr tritt einer ihrer Brüder, am wahrscheinlichsten wohl Helenos, der, sie schmeichelnd mit der linken Hand unter dem Kinn berührt, und, indem er mit der Rechten ihren Arm ergreift, sie mit der freudigen Nachricht von der, Rache für Hektor's Tod verheissenden Ankunft der Amazonen zu erheben und zu trösten sucht. Diese eine Hauptgruppe ist mit diesen 3 Personen abgeschlossen. Auf sie folgen nach links zunächst die weniger bedeutenden Figuren von fünf trauernden und weinenden Troern, die man, um das Familienbild des Königshauses nicht zu stören als Priamiden auffassen kann. Sie leiten zu der zweiten Hauptgruppe (b) hinüber: Penthesileia vom Pferd gestiegen wird von Priamos freundlichst begrüsst [3]). Diese beiden Mittelgruppen werden von zwei einander entsprechenden und scharf gegen einander contrastirenden Nebengruppen eingefasst; links (a) trauernde Frauen um ein mit einem Knäbchen auf dem Schoss sitzendes Weib gruppirt. In dieser Sitzenden mit dem Knaben erkennt Winckelmann Andromache zum zweiten Male mit Astyanax auf dem Schoosse, und gewiss wird eher an eine Wiederholung der Andromache, als an eine Amme für die fragliche Person zu denken sein, zumal zwei Eigenschaften in Andromache sich verbinden: Hektor's Witwe und die Mutter seines Sohnes, die hier getrennt gegeben werden. Dieser Gruppe trostloser Trauer entspricht

2) Danach Gal. myth. 161, 592 u. 593. Die Gruppe der Andromache auch Gal. om. II. 245. — 3) Vgl. Quintus I. 85 f.

andererseits (a) eine Gruppe rücksichtslosester und freudiger Kampflust. Die eben angekommenen Amazonen machen sich echt soldatenhaft, zunächst mit ihrer Montur und ihren Pferden allerlei Geschäfte, eine zeigt der anderen den Schild, eine dritte hat mit ihren Stiefeln zu thun, eine vierte schaut, bequem auf ihre Streitaxt gelehnt, zu, wie die fünfte und sechste einen unbändigen Gaul zu zügeln suchen. Um die Troer und die Troerinen kümmert sich keine; die ganze Gruppe ist, nach vortrefflicher Charakteristik, wie eine neu eingerückte Söldnerbesatzung gehalten. — Verwandt, aber dennoch verschieden componirt ist

Nro. 4., ein (wo befindliches?) bei Winckelmann M. I. 138 und grösser, mit oberer und unterer Leiste wie eine Sarkophagplatte in der Gal. om. 244 (danach Taf. XXI. Nro. 3) abgebildetes Relief. Die Hauptgruppe der trauernden Andromache mit Helenos ist durchaus dieselbe, wie in der vorigen Nummer, nur trägt Helenos hier nicht, wie dort, eine phrygische Mütze. Hinter Andromache stehen weinend zwei jugendliche Frauengestalten, welche Winckelmann nach Analogie der Gruppe in der Polygnotischen Iliupersis in Delphi Polyxena und Medesikaste benennt. Abgewendet folgt eine verschleierte Alte, Hekabe. Auf der anderen Seite zwei Amazonen im Gespräch, von welchen die eine, durch höheren Wuchs und einen Helmbusch ausgezeichnet, Penthesileia zu benennen sein wird, eine prächtige Amazonengestalt. Theilnahme an dem Schicksal der Trauernden zeigen diese neuen Bundesgenossinen der Troer auch hier nicht. —

Nro. 5. Ein Kameo des Hrn. Giraud in Paris, aus Millin's Pierres gravées inéd. in der Gal. om. II. 245. 1., enthält die Mittelgruppe einigermassen verändert. Vor einer Baulichkeit, einem Thor oder vielleicht dem Heroon des Hektor, sitzt Andromache auf einem Stuhle anstatt auf einem Stein, wie in Nro. 3 u. 4. Vor ihr der Bruder hier selbst weinend, anstatt wie in den vorigen Nummern sie zu trösten. —

Ein auf Penthesileia's Ankunft bezogener Kameo in Paris, abgebild. Gal. myth. 157, 591 ist unverständige moderne Arbeit.

II. Penthesileia's Kampf gegen Achilleus; ihr Tod.

Die Kunstwerke dieses Gegenstandes schliessen sich grösstentheils so an einander, dass sie eine Scenenabfolge erfreulichster Art darstellen. Hievon finden sich allerdings Ausnahmen, natürlich, die Phantasie der Künstler wollte ihr Recht der freien Production haben, das wir ihr schon auf manchem Punkte der Poësie gegenüber zu vindiciren Gelegenheit hatten. Dass aber jene übereinstimmende Scenenreihe vorhanden ist, erklärt sich aus häufiger Darstellung hoch charakteristischer Poësie, wie die des Arktinos war, und aus einem günstigen Walten des Schicksals, das uns von den verschiedenen Punkten der Reihe Monumente bewahrt hat. — Wir folgen auch in dieser Zusammenstellung dem kunsthistorischen Faden, und werden die genauer an die Poësie angelehnten Kunstwerke von den freier behandelten leicht durch eine Bemerkung auszeichnen können. —

Voran stellen wir die Vasengemälde, jedoch ohne diejenigen mit schwarzen, von denen mit rothen Figuren zu trennen. Hiezu berechtigt uns der bis auf ein Beispiel strenge und alterthümliche Stil auch der letzteren, welche von ersteren kaum durch einen grossen Zeitraum getrennt sein dürften. —

Ich muss mit einem etwas zweifelhaften, jedoch wahrscheinlich richtig erklärten Bildwerk beginnen.

Nro. 6. In den Gemälden der beiden Seiten eines Kantharos im britischen Museum Nro. 759 mit roth. Fig. erkennen die Herausgeber einerseits Achilleus von Automedon gelenktes Viergespann, welches der Held zu besteigen

im Begriff ist, um gegen Penthesileia in den Kampf auszuziehn, deren rasch dahin sprengende, von einer Amazone gelenkte Quadriga auf dem Revers angenommen wird. Penthesileia selbst ist von dem Wagen abgesprungen und eilt mit geschwungenem Speer zum Kampfe. Ich habe in der Zeitschrift für A. W. a. a. O. S. 297 nach Anhaltpunkten aus unten anzuführenden Reliefen und aus Quintus Erzählung (I. 315 ff.), für den Beginn des Kampfes zwischen Achilleus und Penthesileia folgenden Gang angenommen. Achilleus sitzt mit Aias dem Telamonier trauernd über Patroklos im Lager als der Kampf schon begonnen hat, und die Griechen von der kühnen Amazone und den ermuthigten Troern bereits in die Flucht geschlagen sind. Erst als die Schlacht dem Schiffslager naht, erheben sich die beiden gewaltigen Helden und geben der Schlacht durch ihr Auftreten eine andere Wendung. Wie gut mit dieser meiner Annahme das mir damals noch unbekannte Vasenbild stimmt, leuchtet ein. Penthesileia schon mitten im Kampf, nicht gegen Achilleus, sondern gegen die Masse des griechischen Heeres, vordringend als Siegerin, deshalb allein, ohne bestimmten Gegner gemalt. Andererseits die haltende Quadriga des Peleiden, die dieser jetzt erst besteigen will. Das ist ideale, aber direct auf die Poësie gegründete Kunst [4]).

Achilleus und Penthesileia begegnen einander, während Aias sich gegen das übrige Heer der Troer und Amazonen wendet [5]). Nach kurzem Widerstand muss die Tochter des Ares dem überlegenen Helden weichen. Er verfolgt sie; dies zeigt:

Nro. 7., ein aus Tischbein's Hamilton'schen Vasen

4) In der Arch. Ztg. v. 1851. Anzeiger S. 33 beschreibt Gerhard eine Kelebe mit schw. Fig. auf weissem Grund in Karlsruhe, Av. Odysseus unter dem Widder, Rv. „Penthesileia oder eine andere Amazone lenkt in Umgebung von 4 Gefährtinen einen Kriegswagen", wonach dem Gefäss durch diese Anführung Genüge geschehn ist. — 5) Vgl. Ztschr. fr. A. W. a. a. O. S. 298.

(1. Ausg.) IV. 21 in der Gal. om. I. tav. 60 wiederholtes Vasengemälde (Taf. XXI. Nro. 4), welches bisher irrig auf Menelaos und Paris Zweikampf (nach Il. III. 355) bezogen worden ist. Penthesileia mit leichtem Chiton und der Chlamys bekleidet, behelmt, mit Bogen, Köcher und Streitaxt gewaffnet, hat sich zur Flucht gewendet, Achilleus verfolgt sie mit vorgestreckter Lanze, mit der er sie demnächst in die Weiche verwunden wird, grade da, wo wir sie in einem anderen Vasenbild (unten Nro. 12) wirklich getroffen sehen. Mit hoch ausgeholtem Schlag der Bipennis sucht sie den Stoss der Lanze zu pariren.

Die frühere Erklärung leidet der meinen gegenüber an dem grossen Mangel, dass kein einziger Umstand des Zweikampfes zwischen Menelaos und Paris [6]) in dem Gemälde ausgedrückt ist, ja, dass es eigentlich nichts Verschiedeneres geben kann, als Homer's Beschreibung und diese Darstellung. Für jene Kampfscene ist dieses Vasenbild ganz unbezeichnend, für die unsere im höchsten Grade charakteristisch und zwar um so mehr, als die drei folgenden Vasenbilder, welche den Kampf in einem nächsten Augenblick darstellen, übereinstimmend Penthesileia weichend von Achilleus verwundet zeigen, so dass hier ein Anschluss stattfindet, wie er genauer gar nicht gedacht werden kann. —

Von diesen drei Vasenbildern sind zwei beinahe identisch:

Nro. 8., Amphora des Amasis, aus der Pizzatischen Sammlung in Florenz, im brit. Museum (Nro. 554*), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 207 [7]). Näher und furchtbarer drängt der Peleide, mit angestrengterer Kraft

6) Dass Paris die Streitaxt führt, ist weniger anstössig, da sie in der Hand eines Troer's auch sonst hie und da, z. B. Tischbein IV. 61 vorkommt. Dass Penthesileia behelmt ist, hat unzählige Analogien in Amazonenkämpfen, ja es ist Regel in älterer Kunst. — 7) Auch Arch. Ztg. 1846. Taf. 39. 2. Vgl. Ztschr. fr. A. W. a. a. O. S. 291. — Der Revers zeigt Memnon zwischen zwei Aithiopen stehend. Das ist die Einleitung zum zweiten Act.



weicht Penthesileia, den Schild zurückgeworfen, die Lanze zum Gegenstoss gegen Achilleus gewendet, macht sie einen weiten Schritt, ihren letzten; denn Achilleus Speer ist zum entscheidenden Stosse hoch gezückt, einen Augenblick später bohrt er das Eisen in die Seite der Amazone, welche dann mit Nothwendigkeit auf das eine Knie niedersinken muss. Das zeigt uns nun

Nro. 9., eine zweite archaische Amphora, aus Durand'schem Besitze (Nro. 389), ebenfalls im brit. Museum Nro. 554) (Taf. XXI. Nro. 6.), abgeb. bei Gerhard a. a. O. Taf. 206[8]), und zwar so, als hätte dieser Maler, unser bekannter Exekias, sich mit Amasis verabredet, genau die Folge der von ihm gemalten Scene zu geben. Achilleus (*ΑΧΙΛΕΥΣ*) Speer hat getroffen, die Amazone (*ΠΕΝΘΕΣΙΛΕΑ*) ist in's Knie gesunken, ihr Schild hat sie nicht gedeckt, der Stoss ihrer Lanze, welche sie zu matter Abwehr emporgeworfen hat, ist fehl gegangen; der Kampf und Achilleus Sieg ist entschieden, der verwundeten Amazone bleibt nur noch Eines, den Sieger um Schonung ihrer Leiche anzuflehen. Dies geben zwei gleich zu besprechende Vasenbilder. Ihnen voran müssen aber noch zwei andere Darstellungen des Kampfes betrachtet werden, deren eine die Scene freier giebt, während die andere in ihrem wesentlichen Gehalt unserer Reihe angehört. Ich meine

Nro. 10., eine Hydria mit schwarzer weisser und violetter Malerei aus Canino'schem Besitze (M. e 1489), im britischen Museum Nro. 471. Achilleus verfolgt mit geschwungenem Speer die weichende Penthesileia (who is giving way before him), welche hier in ihrem Rückzug von einer anderen Amazone unterstützt wird, während eine dritte unter den Pferden der daneben stehenden Quadriga liegt, welche

8) Vgl. Ztschr. fr. A. W. a. a. O. S. 292. Ausser den Namen der Personen ist der des Künstlers (*ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*) und ein Bravo für Onetorides (*ΟΝΕΤΟΡΙΔΕΣ ΚΑΛΟΣ*) beigeschrieben. Rv. Dionysos und Oinopion. —

eine vierte leitet. Die Anwesenheit dieser anderen Amazonen halte ich für Zusatz des Künstlers, da ich (s. Ztschr. für A. W. a. a. O. S. 297 u. 298) für Arktinos Poësie nur einen einsamen Zweikampf zwischen Achilleus und Penthesileia annehmen kann. Aber um so erwünschter ist die Wiederholung der Gruppe der beiden Kämpfenden ganz nach der Composition der eben betrachteten Monumente. — Am Hals Herakles und Antaios. —

Aus freier Künstlerphantasie, welche mehr eine schöne Kämpfergruppe als die Reproduction der Poësie anstrebte, ist

Nro. 11. hervorgegangen, das Aversbild einer Amphora aus der Candelorischen Sammlung, jetzt in München (Rapp. volc. 411*) (Taf. XXI. Nro. 5.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 205. — Achilleus (*ΑΧΙΛΕΟΣ*) und Penthesileia (*ΠΕΝΘΕΣΙΛΕΑΣ*), beide zu Ross kämpfen über eine gefallene Amazone. — Ich habe in der Ztschr. für A. W. a. a. O. S. 305 f. die Ansicht aufgestellt, dass in der Aithiopis Penthesileia, mag sie beritten in Troia angekommen sein, gegen Achilleus zu Fuss kämpfte, und ich muss nach den daselbst entwickelten Gründen an dieser Ansicht festhalten. Aber selbst das Gegentheil angenommen, ist es doch wohl gewiss, dass nicht auch Achilleus bei Arktinos zu Ross kämpfte, und danach halte ich mich für unbedingt berechtigt, in dem vorliegenden Vasenbilde eben das zu erkennen, was ich schon ausgesprochen habe, eine freie Künstlerphantasie, der es auf eine schöne Gruppe ankam; diese hat er nach Kräften der archaischen Kunst erreicht. — Der Revers enthält ebenfalls einen Kampf zweier Berittenen über eine Leiche, offenbar Achilleus und Memnon. —

An die bisher besprochenen Bildwerke schliesst sich das folgende wieder mit genauer Uebereinstimmung im Wesentlichen an.

Nro. 12., Innenbild einer Kylix, im Besitze des Herzog's von Luynes (Taf. XXI. Nro. 7.), mit des Besitzers gewiss richtigen Restaurationen herausgegeben, in den Mon.

dell' Inst. II. 11. Nro. 2. [9]). Penthesileia, die wir in Nro. 9 niedersinken sahen, ist hier schon getroffen zusammengestürzt; aus der Wunde in der Seite oder unter der Brust (vgl. Quintus I. 594) fliesst das Blut hervor, dennoch zückt Achilleus zum zweiten Stosse den Speer. Aber die tödtlich Getroffene wendet sich zu ihm um, sie erhebt ihre offene Hand gegen ihn, und scheint ihm flehend Halt zuzurufen. Dass die Amazone hier auf beiden Knien, nicht auf einem liegt, wie die vorhergehenden Monumente leicht vermuthen liessen, erklärt sich einerseits aus dem Fortschritt der Handlung, andererseits aus dem die Composition bedingenden Rund des Kylixgrundes. Wichtig ist es, dass Achilleus noch einen Stoss führen will, indem nämlich dadurch, die Aithiopis als Quelle auch dieses Bildwerkes angenommen, was sie ohne Zweifel ist, Arktinos Poësie mit einem neuen, sehr charakteristischen Zuge versehn wird. Dies wird besonders klar der Dichtung des Quintus gegenüber. Auch dort will die Vs. 594 verwundete Amazone Vs. 603 ff. zu Achilleus flehen; er aber lässt es hiezu nicht kommen, in den Versen 611 u. 612, 619 u. 620 ist ein zweiter Stoss von Achilleus Lanze bezeichnet, der die Amazone alsbald todt in den Staub streckt. Darauf verhöhnt Achilleus die Getödtete Vs. 643 ff., und erst als er ihr Vs. 647 den Helm abreisst, staunen die herbeigekommenen Griechen ihre Schönheit an, und Achilleus bedauert nun, sie getödtet, anstatt zum Weibe genommen zu haben, Vs. 671 ff. Verbinden wir nun, im Vergleich mit dieser Erzählung, mit unserem Vasenbilde, in welchem Penthesileia dem Todesstreich des Achilleus gegenüber zu ihm fleht,

Nro. 13., eine Amphora, im römischen Kunsthandel gezeichnet und von Gerhard, auserl. Vasenbb. III. 165 publicirt, und

Nro. 14., eine zweite Kylix von Volci, jetzt in München, die Welcker, Epischer Cyclus II. S. 171 bespricht, so ergeben sich interessante Abweichungen von der späten

9) Vgl. Ann. VI. p. 297 und Ztschr. fr. A. W. a. a. O. S. 292 f.

Poësie für die des Arktinos. Das Amphorenbild zeigt uns die, hier mit phrygischer Mütze und dem Bogen versehene Amazone, welche Achilleus mit dem Schwerdt angeht, ebenfalls auf die Knie gestürzt und ebenfalls die Hand flehend zu dem gewaltigen Gegner ausstreckend [10]). Ueber die münchener Kylix schreibt Welcker: „in dem Gemälde einer Kylix drückt auch die tödtlich verwundete Penthesileia, die vor ihrem Sieger auf die Kniee gesunken ist, Neigung zu ihm aus; und da zwischen einem Bilde von so merkwürdiger Schönheit und der besten Poësie Zusammenhang wohl zu vermuthen ist, so dürfte aus ihm wohl auf ein bedeutendes Wort der Sterbenden im Epos geschlossen werden". Das ist eine eben so feine wie richtige Bemerkung. Nun sehn wir den Gestus des Flehens, welcher ein bedeutendes Wort der Sterbenden, sei es anzudeuten, oder einzuleiten geeignet ist, auch auf unseren Nummern 12 u. 13, und zwar auf ihnen schon da, wo Achilleus noch zürnt. Und somit ergiebt sich, wie ich glaube, für die Aithiopis die höchst bedeutsame Abweichung von jener späten Poësie, dass nicht allein die Schönheit der obendrein schon todten Amazone es war, welche Achilleus Theilnahme erregte, sondern eine Bitte um Schonung, zunächst wohl nur der Leiche, welche wir uns

10) Gerhard nennt das Bild Theseus und Antiope. So wenig ich nun unternehmen mögte, in jedem Falle Theseus von Achilleus und die ihm begegnenden Amazonen von der zu unterscheiden, die Achilleus bekämpft, so muss doch hier bemerkt werden, dass für den theseïschen Mythus die Genossenschaft des Peirithoos bezeichnend ist, und dass die sicheren Bilder des theseïschen Amazonenkampfs die beiden befreundeten Helden zusammen kämpfend zeigen. Dann ist aber auch die Verwandschaft dieses Bildes mit den anderen unserer Reihe so gross, steht dasselbe dagegen in der Reihe der theseïschen Amazonenbilder so fremd, dass ich nicht zweifelhaft bin, dasselbe von dort herüber zu nehmen. Aus demselben Grunde aber ziehe ich für das zweite daselbst gezeichnete Vasenbild, jetzt im brit. Museum Nro. 810*, den ihm von Gerhard gegebenen Namen demjenigen aus unserem Kreise vor, den die Herausgeber des Vasenkatalog's des brit. Mus. an die Stelle setzen mögten.

nach dem Vorgange derjenigen, welche in der Ilias XXII. 337 ff. Hektor sterbend an Achilleus richtet, weich und kräftig genug denken mögen, und von der wir es vor Augen sehn und wissen, dass sie besseren Erfolg hatte, als jene. Den zweiten Stoss von Achilleus Speer, der unfehlbar augenblicklich tödtlich gewesen wäre, wendet sie ab durch ihr Wort, jenen ersten konnte sie nicht abschlagen, durch die Kraft ihres Armes. Der kämpfenden Männin gegenüber war Achilleus nur der Held und Krieger, dem weinenden, flehenden, blutenden Weibe gegenüber ist er der feinfühlige, leichtbewegte Mann, denn wir aus der Ilias kennen und lieben. Langsam sterbend gewinnt Penthesileia Zeit, ihre Rede an Achilleus auszudehnen, und die Theilnahme seinerseits, welche ihn, wie die gleich zu betrachtenden Monumente zeigen, treibt, sie vom Boden zu erheben, ist mindestens eben so viel edler und tiefer motivirt, als die Theilnahme, welche Quintus schildert, wie des Peleiden Rührung durch ein Wort, eine Rede des sterbenden Weibes edler, echter episch und tiefer ist, als die durch blosse Schönheit einer Leiche. —

An diesen Punkt werde ich später wieder anknüpfen, um nachzuweisen, dass auch die grösstentheils recht späten Reliefs, und dass eine Reihe von Gemmenbildern als Fortsetzung der übereinstimmenden Bilderfolge betrachtet werden darf. Vorher aber will ich die noch übrigen Vasengemälde anführen, welche nicht, oder wenigstens nicht so genau sich an die vorherigen anschliessen, wie diese unter einander verbunden sind.

Nro. 15. Hamilton'sches Vasengemälde (Tf. XXI. Nro. 15.), abgeb. bei Tischbein II. 23. Penthesileia sinkt nach hinten sterbend nieder, Achilleus, der Schild und Lanze fortgestellt, stützt sie mit beiden Händen. Jedoch schaut er die Sterbende nicht an, sondern blickt mit energischer Wendung des Kopfes hinter sich. Ein lediges Pferd sprengt nach links davon. Fassen wir nun die hier gegebene Situation und dann ihr Verhältniss zu den in den vorigen Nummern

gegebenen recht scharf in's Auge, so ergiebt sich einmal, dass Penthesileia schwerlich im Augenblick, wo sie vom Pferde gestürzt, von Achilleus aufgefangen, sondern vielmehr, dass sie vom Boden erhoben worden ist, und eben jetzt, völlig in seinen Armen gestorben niedergelegt wird. Dafür spricht Haltung und Bewegung beider Personen und dafür auch, dass Achilleus sich seiner Waffen, die ihn gehindert hätten, entledigt hat, was er in jenem Falle zu thun keine Zeit hatte. Danach schliesst sich dies Bild der durch die Reliefe fortzusetzenden Reihe näher an, als ich dies selbst in der Ztschr. für A. W. a. a. O. S. 307 erkannt habe. Auch Achilleus Umblicken ist den Reliefdarstellungen gemäss, und wird dort seine Erklärung finden. Das Pferd aber zeigt allerdings, dass Penthesileia geritten hat, aber dass der Künstler dasselbe erst jetzt fortsprengen lässt, hat seinen Grund darin, dass er sein Bild durch dessen schöne Gestalt schmücken und bereichern wollte, und beweist gewiss nicht, dass Penthesileia eben erst gestürzt ist. —

Erwähnt werden muss dann noch das in unseren Kreis bezogene Gemälde einer archaischen Hydria aus Durand'schem Besitze (Nro. 390), im britischen Museum Nro. 472. Das Gemälde soll Achilleus darstellen, wie er Penthesileia's Leiche forträgt. Nun aber ist nirgend gesagt, oder in Kunstwerken, ausser in der Lampe Nro. 22, angedeutet, dass Achilleus die Leiche der Amazone fortgetragen habe (wohin auch?). Dass ferner ein zweiter Krieger hinter Achilleus noch kämpft, spricht nach dem in der 10. Note Gesagten dafür, dass unser Bild dem theseïschen Kreise angehöre, in den dasselbe auch de Witte a. a. O. versetzt hatte. —

Ehe ich mich nach dieser Vasenschau [11]) zur Betrachtung der Reliefe wende, muss ich als

11) Dass das aus Millin's Peint. de Vases II. 19 in der Gal. myth. 162, 595 abgebildete Vasengemälde Penthesileia unter den Troern kämpfend darstelle, ist möglich, aber nicht beweisbar. Das kann auch ein anderer, z. B. attischer Amazonenkampf sein.

Nro. 16., das **Gemälde des Panainos an der Brüstung** um den Thron des olympischen Zeus anführen, welches für die Hauptgruppe der Reliefs und für die auf geschnittenen Steinen mit leichten Modificationen enthaltene Darstellung in Bezug auf das Grundmotiv mit aller Wahrscheinlichkeit das Vorbild gewesen ist [12]). Pausanias V. 11. 2 sagt nach Aufzählung der sämmtlich aus 2 oder 3 Figuren bestehenden Bilder des Panainos an der Brüstung um den Zeus von unserem Bilde: *Τελευταῖα ἐν τῇ γραφῇ Πενθεσίλειά τε ἀφιεῖσα τὴν ψυχὴν, καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν.* Achilleus also, der die sterbende Amazone in seinen Armen aufrecht hielt, das ist das Grundmotiv von Panainos, welches die Künstler je nach dem Augenblick, den sie ausdrücken wollten, sinnig modificirt haben.

Die Darstellungen der Reliefs lassen sich mit denen der Vasenbilder verbinden, und zu dem Zwecke knüpfe ich an den, oben S. 504 abgebrochenen Faden wieder an. Wenn Achilleus durch die Rede der vor ihm knieenden Amazone gerührt wurde, so konnte er sie unmöglich im Staube vor sich liegen lassen, es war das Erste, dass er zu ihr trat, sie erhob und die Aufgerichtete stützte. Für diese Unterstützung der matter und matter hinsinkenden Sterbenden geben nun alle folgenden Kunstwerke eine Haltung, die zweckmässiger und schöner zugleich nicht gedacht werden kann. Penthesileia legt einen Arm um Achilleus Nacken, die Hand dieses Armes ergreift er mit seiner entsprechenden, mit der anderen umfasst er sie um den Leib, und stützt das rechte Bein auf, um die unteren Theile ihres Körpers zu tragen. Wie sie nun matter wird, sinkt sie langsam aus dieser Stellung nieder, der Arm gleitet von Achilleus Nacken über die Schulter, Penthesileia fällt vorüber und wird endlich von Achilleus, der die Sinkende jetzt mit beiden Armen um den Leib umfasst hatte, langsam niedergelegt. Das Alles ist wunderbar lebendig und übereinstimmend in den Kunstwerken.

12) Vgl. Ztschr. f. A. W. a. a. O. S. 294 mit Note 14 u. S. 296. —

Von diesen beginnen wir mit einem Relief, welches der Gruppe des Panainos wohl am nächsten steht.

Nro. 17, Sarkophag von Salonichi in Paris (Taf. XXI. Nro. 8, A. B. C.), abgeb. in Clarac's Musée des sculptures II. pl. 117 A. (die vordere Langseite) und 117 B. (die beiden Schmalseiten und die nichtmythisch verzierte hintere Langseite). Wir haben es hier zunächst mit der linken Schmalseite A. zu thun. Schon oben habe ich bemerkt, dass die Monomachie zwischen Achilleus und Penthesileia nur eine einsame gewesen sein kann, und habe auf meine Begründung in der Zeitschr. f. A. W. verwiesen, auf die ich mich auch hier berufen muss. Nach dem Vorbemerkten ist über diese wirklich schöne Sculptur nicht Vieles zu sagen, offenbar ist es der erste Augenblick nachdem Achilleus die schöne Frau erhoben hat, die er mit Innigkeit und Theilnahme anblickt, während eine Begleiterin, die sich in der Nähe der Fürstin gehalten hat, weinend zur Seite steht. — Entfernt von dieser Stelle tobt auf der Langseite B. und der rechten Schmalseise C. der höchst lebendig gedachte und ausgeführte Kampf der Amazonen und Griechen, unter welchen auf der Langseite Aias und Odysseus kenntlich sind, die Anderen lasse ich unbenannt. Es ist dies eines der schönsten der vielen Amazonenreliefs, welche wir aufzuweisen haben, Leben, Kraft, Mannigfaltigkeit, Natürlichkeit der Situationen, Adel der Gestalten und feine Ausführung vereinigen sich in diesem vortrefflichen Werke, das hier im Einzelnen zu analysiren nicht der Ort ist.

Gegen diesen Sarkophag stehen nun, was den Kunstwerth anlangt, die vier zunächst anzuführenden weit zurück, an Interesse jedoch weichen sie ihm wenig oder gar nicht.

Nro. 18, Sarkophag im Pio-Clementinischen Museum (Taf. XXI. Nro. 14) abgeb. bei Winckelmann M. I. 139, Pio-Clem. V. 21 und Gal. myth. 159, 595.

Nro. 19, Sarkophag in Louvre abgeb. bei Clarac II. 212 und bei Bouillon III. 27 (die Tafeln durchgezählt.)

Nro. 20, Sarkophag im Palast Rospigliosi in Rom, abgeb. in Rochettes M. I. pl. 24.

Nro. 21, Sarkophag, abgeb. in Houel, Voyage pittoresque de la Sicile I. 14[13]).

Diese vier Sarkophage sind nur als verschiedene Exemplare desselben Kunstwerks zu betrachten und weichen, ausser durch die bessere oder geringere Arbeit und in Einzelheiten, nicht, wenigstens in nichts Wesentlichem von einander ab.

Sie stellen übereinstimmend einen späteren Zeitpunkt dar, als der salonicher Sarkophag, dies ist sowohl dadurch angedeutet, dass Penthesileia weiter niedergesunken ist, wie dadurch, das Achilleus sie nicht mehr an-, sondern mit sehr entschiedener, namentlich auf dem pariser Sarkophag energischer Wendung des Hauptes umblickt. Dieses auch auf der Vase oben Nro. 15. vertretene Umblicken des Achilleus ist bisher immer so erklärt worden[14]), dass der herankommende und seine Schmähung beginnende Thersites die Veranlassung zu derselben sei. Ich habe diese Geberde des Achilleus, so wie die Fragen, die sich an dieselbe knüpfen, in der Ztschr. fr. A. W. a. a. O. S. 290—301 ausführlich erörtert, und muss mich auf diese Auseinandersetzung hier berufen. Für bewiesen und festgestellt halte ich, dass Thersites die Veranlassung für das Umblicken des Achilleus nicht ist, noch sein kann, und als sehr wahrscheinlich, in der Vorstellung der Monumente selbst begründet und dem conjecturalen Gang der epischen Erzählung vollkommen entsprechend, betrachte ich das von mir daselbst aufgestellte Motiv. Die Schlacht ist durch Aias und Odysseus, welche an der Spitze der Griechen die Troer zurückdrängten (s. Nro. 17 B.) von Achilleus und Penthesileia entfernt; als aber die Amazonen und Troer Penthesileia in Achilleus Gewalt sehen, raffen sie sich

13) Diesen letzten Sarkophag kenne ich nur aus der Anführung Visconti's M. P. — Cl. V. p. 145 Note 4 — 14) Nur Visconti setzt a. a. O. S. 149 ein „vielleicht" hinzu. —

wieder auf, die Leiche ihm abzuringen. Dem verstärkten Angriff der Troer weichen die Griechen, die Schlacht naht sich wieder der Stelle, wo Achilleus die sterbende Amazone in den Armen hält. Dies ist eine durchaus homerische Kampferzählung, denn um die Leiche jedes Promachos muss gekämpft werden, und ähnlich wechselndes Kampfgeschick, wie ich es hier annehme, ist zu häufig in der Ilias, um Beispiele nöthig zu machen, — Als aber die Troer und Amazonen nahe herangekommen sind, als sie den Kampf um die Leiche beginnen wollen, da wendet sich der Peleide, und mit derselben Donnerstimme, die nach Patroklos Tode von dem Wall des griechischen Schiffslagers herab das troische Heer unter Hektor's Führung in die Flucht trieb (Jl. XVIII. 217. ff.) ruft er dem herandringenden Feinde sein Halt! sein Zurück! zu. — Das Weitere liegt über den Kreis der Kunstdarstellungen hinaus, und ich füge, mit Berufung auf meine weitere Ausführung a. a. O. S. 301 f. u. S. 303 f., den Schluss meiner Reconstruction dieses wunderherrlichen Gesanges mit kurzen Worten bei. Als Achilleus den Kampf gehemmt, und die Leiche der Amazone auf den Boden gelegt hat, spricht er vor beiden Heeren seinen Willen aus, Penthesileia's Körper freiwillig herauszugeben, und fügt eine ehrende Lobrede voll Gefühl hinzu. Alle horchen schweigend auf das Wort des herrlichen Mannes, nur Thersites schmäht Achilleus, wirft ihm eine unreine Leidenschaft für die Amazone vor, vergreift sich sogar an der Leiche, der er die Lanze in's Auge stösst. Da fährt Achilleus auf, ein Faustschlag genügt, der Elende liegt getödtet am Boden. Dies enthält die Tabula Iliaca (Taf. XXI. Nro. 2), welche jedoch an die Stelle des Faustschlages einen Hieb mit einem Knittel, der Deutlichkeit wegen, setzt. Die Troer aber schaffen die Leiche fort, und, nachdem sie sich entfernt, entspinnt sich im Schoosse des griechischen Heeres der Streit zwischen Diomedes und Achilleus, indem jener über Thersites, seines Verwandten, Mord dem Peleiden zürnt. Beleidigt zieht sich dieser zurück, verlässt zum dritten Male die gemeinsame

Sache der Griechen, fährt nach Lesbos, um von dort, erst durch Odysseus vom Todtschlag gereinigt und mit dem Heere versöhnt, wiederzukehren dahin, wo Memnon und nach dessen Besiegung der eigene Tod seiner wartet. —

Wir haben zum Schlusse noch einige Denkmäler anderer Kunstgattungen nachzutragen, zunächst als Nro. 22. das Relief einer Thonlampe, abgeb. in Bellori's Lucernae III. 7. Achilleus hat Penthesileia in seinen Armen, ihr Arm liegt auf seiner Schulter, das giebt eine Andeutung der bekannten Gruppe, während sonst die lebendige, ja schöne Composition sehr originell erscheint. Denn Achilleus trägt die Leiche der Amazone, wohin? ist freilich nicht klar ausgedrückt. Uebrigens ist sein Blick, während er nach links fortschreitet, sehr energisch rückwärts nach rechts gewendet, woselbst der vordere Theil eines Pferdes erscheint. Es liegt nahe, in diesem Pferde eine Erinnerung an die Vorstellungen der umfangreicheren Sculpturwerke zu erkennen, welche die heranwogende Schlacht enthalten.

Die auf der folgenden Tafel a. a. O. abgebildete, ebenfalls mit dem Namen unseres Gegenstandes belegte Gruppe gehört nicht hieher.

Häufig ist der Gegenstand in Gemmenbildern, von denen ich unter den Nummern 9—13. meiner XXI. Tafel eine kleine Reihe habe zeichnen lassen, welche, nach dem bekannten Motiv der Gruppe des Panainos componirt, die Situation nach dem Grade des Hinsinkens der Amazone modificirt enthalten. Diese fünf Steine sind die folgenden:

Nro. 23. Schwarze ant. Paste in Berlin (Nro. 9.) bei Toelken IV. Nro. 299. Wesentlich die Gruppe des Sarkophag's von Salonichi; Achilleus schaut die Amazone mit inniger Theilnahme an.

Nro. 24. Gemme der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn, von mir edirt in der Ztschr. f. A. W. a. a. O. S. 295. (Nro. 10.) Wesentlich dieselbe Gruppe, Achilleus weniger innig bewegt. Eine Stele neben der Gruppe mag, früheren

Amazonenmythus mit späterem verbindend, das Grab der Myrine Il. II. 814. andeuten.

Nro. 25. Chalcedon in Berlin (Nro. 11.) bei Toelken Nro. 301. Penthesileia sinkt vorwärts nieder.

Nro. 26. Violette ant. Paste daselbst (Nro. 12.) bei Toelken 297. Penthesileia ist auf die Kniee gesunken; Achilleus, der von ihr weg umblickt, unterstützt sie unter den Armen.

Nro. 27. Eine zweite, schlecht erhaltene violette Paste daselbst (Nro. 13.) bei Toelken 293. Wesentlich dieselbe Vorstellung. Auch hier schaut Achilleus hinter sich.

Dass die Erklärung, welche Winckelmann für eine dritte violette Paste in Berlin, bei Toelken Nro. 302. in seinen Mon. ined. Nro. 121. aus unserem Gegenstande aufgestellt hat, die richtige sei, glaube ich nicht.

Schliesslich sei noch als

Nro. 28., ein etruskischer Spiegel von gar sorgfältig ausgeführter Zeichnung angeführt, abgeb. in Gerhard's etruskischen Spiegeln II. Taf. 233.[15]) beide Kämpfenden, *AXAE* und *ΓENTA*[16]) (beides rückl. geschrieben) sind behelmt und durchaus erzgerüstet, aber Achilleus dringt nicht mit dem Speer auf die Gegnerin ein, sondern hat sie gleichsam zärtlich mit dem einen Arm umfasst, und zückt das Schwert gegen sie. Die verschiedenen Gefühle, die Achilleus gegen Penthesileia beseelten, hat der Verfertiger dieser Zeichnung seltsam durch einander geworfen; es sieht fast aus, als wolle Achilleus die Amazone freundschaftlichst todtstechen.

Contorniaten, welche den Kampf zwischen Achilleus und Penthesileia nebst Namensinschriften enthalten sollen (Müller, Handbuch 415. 1. S. 712) sind mir unbekannt geblieben.

---

15) Vgl. Braun im archaeol. Intelligenzblatt v. 1835 Nro. 2. — *16)* Auf dem Schilde der Amazone stehen noch rechtl. die Buchstaben *AA*, die letzten des etruskischen Namesn Pentasila. Siehe M. d. I. II. 9. B. Aber die mittleren fehlen, und der Name wäre, wenn *AA* zu *ΓENTA* gehört, bustrophedon geschrieben. —

III. Memnon[1]).

Nach Penthesileia's Tode kommt Memnon den Troern zu Hilfe, der gewaltigste Gegner des Peleiden, der erste eigentlich ebenbürtige. Wie Achilleus Sohn der Meergöttin, ist Memnon Sohn der Eos[2]), und er kommt nach Troia, wie Achilleus mit einer von Hephaistos gearbeiteten Rüstung versehen. In seiner Besiegung also feiert Achilleus seinen höchsten Triumph, und aus diesem Grunde heisst das ganze Gedicht Aithiopis, weil der Name Achilleïs zu allgemein gewesen wäre. — Dieser grosse und gewiss von Arktinos mit allem Glanze seiner kraftvollen Poësie herrlich ausgestattete Gegenstand ist, wie er auf die spätere Literatur einwirkte[3]), auch in der bildenden Kunst, namentlich der älteren, die zum Epos in genauerer Beziehung stand, als die spätere, nicht unfruchtbar geblieben. Wir haben eine nicht unbedeutende Reihe von Denkmälern dieses Stoffes, namentlich von Vasengemälden, anzuführen, welche sich, die literarisch überlieferten mit eingerechnet, in folgende 7 Scenen trennen lassen, von denen die zweite die überwiegend stärkste ist: 1. Memnon's Rüstung und Ankunft; 2. der Kampf mit Achilleus; 3. die Psychostasie; 4. Antilochos auf Nestor's Wagen gehoben; 5. Todtenklage über Antilochos; 6. Entführung der Leiche Memnon's, endlich 7. Memnon's Ausstellung und Todtenklage über denselben.

1. Memnon's Rüstung und Ankunft.

Sowie auf zwei Vasen, welche einerseits Achilleus letzte Schicksale enthalten, mit diesen andererseits Penthesileia's Aus-

1) Vgl. meinen Aufsatz über Memnon in der arch. Ztg. 1851. Nro. 30 nebst Gerhard's Nachtrag das. Nro. 31. — 2) Vergl. noch Quintus II. 412. ff. — 3) Vgl. Heyne zu Apollod. III. 12, 4 und Excurs XIX. zu Virgils Aeneis I.; Jacob's in den Denkschr. der münchener Akademie von 1809. S. 1 ff. zu Tzetzes Posthom. Vs. 215. Sturz zu Hellanikos S. 149. f.

zug oder Ankunft verknüpft ist, so finden wir wenigstens in einem

Nro. 29., der bereits oben S. 499. angeführten Amphora des Amasis mit Penthesileia's Besiegung Memnon's Rüstung und Auszug verbunden. Der Sohn der Eos steht in griechischer Gestalt und Rüstung zwischen zwei mohrenhaft gemalten Aithiopen[4]), welche halbmondförmige Schilde halten.

Bestimmter charakterisirt sehen wir Memnon's Auszug in

Nro. 30, einem unteritalischen Krater in neapolitanischem Privatbesitz (Taf. XXI. Nro. 16), abgeb. in Millingen's Ancient unedited monuments I. pl. 40. Memnon (*MEMNON*) in asiatischer Tracht, mit einem Helm in Form der phrygischen Mütze und mit buntgestickten Anaxyriden bekleidet, reitet auf sprengendem Pferde zwischen zwei mit griechischen Helmen versehenen Gefährten zu Fuss, deren einer jedoch ebenfalls mit Anaxyriden bekleidet ist, und ausser Schild und Lanze die Streitaxt als orientalische Waffe führt, der zweite ist ganz griechisch bekleidet und gerüstet. An den Füssen tragen alle drei Personen Schuhe, und Memnon sowie der voranschreitende Krieger haben von demselben buntgestickten Zeuge ihrer Hosen einen enganliegenden Unterchiton. — Der Revers ist aussermythisch.

Sodann haben wir Memnon's Auszug aller Wahrscheinlichkeit nach noch in

Nro. 31, einer aegyptisirenden Kelebe des neapeler Museum's anzuerkennen, die abgeb. ist in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 220. Einerseits ein Zweikampf zwischen Sphinxen über eine Leiche, wahrscheinlich Memnon und Achilleus nach manchen Analogien, andererseits im oberen Streifen ein mit zwei Pferden heranziehender Held, dem ein Vogel nachfliegt, und den zwei als Deimos und Phobos von Ger-

4) So hatte auch Polygnotos in der Nekyia der delphischen Lesche den in griechischer Gestalt gemalten Memnon durch einen neben ihm stehenden Aithiopenknaben bezeichnet. Paus. X. 31. 2.

hard a. a. O. S. 136 glücklich erklärte, geflügelte Dämonen in den Kampf begleiten.

Zum dritten Male werden wir Memnon's Auszug wiederzufinden haben in

Nro. 32., einem Marmorrelief in Neapel abgeb. Mus. Borb. VI. 23. Ein Kriegswagen mit zwei feurigen Rossen bespannt, auf dem ein Neger steht, wird von einem jugendlichen und griechisch gebildeten Krieger geführt, der vielleicht den Wagensitz neben dem schwarzen Lenker besteigen will. So seltsam dieses Bildwerk ist, wird es durch Memnon's Auszug immer die einfachste Erklärung finden. —

2. Memnon's Kampf gegen Achilleus.

Der erste, welcher dem Aithiopenfürsten begegnet, ist Antilochos, Nestor's Sohn, Achilleus zweiter Patroklos. Und wie der Mennoitiade durch Hektor, so fällt der Nestoride durch Memnon. Diesen Kampf und Memnon's Sieg über Antilochos können wir in Kunstwerken nirgend mit Sicherheit oder nur Wahrscheinlichkeit nachweisen, desto häufiger dagegen den Kampf, den Achilleus, seinen Freund zu rächen und dessen Leiche zu retten, gegen Memnon kämpft.

Wir beginnen mit den archaischen Vasen, die so wenig individuellen Characterismus haben, dass sie jeden Zweikampf völlig so gut, wie den hier in Rede stehenden, darstellen könnten, so dass uns nur beigeschriebene Namen oder besondere Nebenumstände den Bezug auf die hier in Rede stehende Begebenheit bieten. Von dieser Art war, um mit einem verlorenen Kunstwerk zu beginnen:

Nro. 33., die Darstellung am Throne von Amyklai. Pausanis nämlich berichtet III. 18. 7 nur: *Ἀχιλλέως μονομαχία πρὸς Μέμνονα ἐπείργασται.* — Vasengemälde dieser Art von Darstellung sind

Nro. 34., eine Amphora im Vatican, abgeb. im Mus. Greg. II. 38. 1. a., welche nur die beiden Helden ohne alle Umgebung und auch ohne Antilochos Leiche darstellt, über die in einer anderen Reihe alter Vasenbilder der Kampf geführt

wird. Nur durch die beigeschriebenen Namen: *AX.ΛΕΤΣ* und *ΜΕΣΜΟΝ* (rückl., verschrieben durch Umstellung von *M* und *Σ* = *N* in der Mitte), sind wir berechtigt, hier den Zweikampf der Aithiopis zu erkennen. — Rv. Bändigung des Stieres durch Herakles. — Derselben Art ist

Nro. 35., eine Kelebe korinthischen Stil's in Berlin (Taf. XXII. Nro. 1.), abgeb. in den Monumenten des Instituts II. 38. b, nur sind hier die durch archaische Namensbeischrift bezeichneten Helden jederseits von einer Reiterfigur umgeben, welche wir nach Tzetzes (Posthom. 36, 216, 235, 240, 308, 335) etwa Aias auf Achilleus, Polydamas auf Memnon's Seite [5]) benennen können. — Rv. Drei Krieger zu Ross. —

Etwas reicher wird die Darstellung in denjenigen Bildwerken, in welchen der Kampf über die Leiche des Antilochos stattfindet. Sie sind freilich nicht durch Inschriften als Achilleus und Memnon's Zweikampf beglaubigt, durch hinzukommende Umstände aber wenigstens mit grosser Wahrscheinlichkeit hieher zu rechnen. Ich meine

Nro. 36., die von Millingen, Ancient uned. monum. I 4 [6]) veröffentlichte Amphora. Das Aversbild ist trotz der Beischriften *ΑΧΙΛΕΤΣ* und *HEKTOP* auf Achilleus und Memnon's Zweikampf über Antilochos Leiche zu beziehen, weil dasjenige des Reverses (s. Taf. XXII. Nro. 11.) Memnon's Leiche von Eos davon getragen enthält. Auch kämpfen ja Hektor und Achilleus nicht über einen Gefallenen. —

Aus einem ähnlichen Grunde, nämlich im Hinblick auf die Kehrseite der Vase beziehe ich

Nro. 37., das in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 205. 2 in der Form der Amphora klein gezeichnete Vasenbild auf den Zweikampf der Aithiopis. Das Aversbild nämlich ist

5) Andere Namen nennt Pausan. V. 22. 2. im Bericht über die Marmorgruppe des Lykios unten S. 528. Nro. 67. — 6) Danach in Müllers D. a. K. I. XIX. 99 und in der Gal. om. II. 201 mit der unrichtigen Deutung.

die oben S. 501. Nro. 11. (Taf. XXI. Nro. 5. abgeb.) besprochene Darstellung von Achilleus und Penthesileia's Kampf zu Pferde. Bedenken wir den Zusammenhang, in welchen, der Poësie gemäss, mehre Vasen Penthesileia und Memnon bringen, so werden wir nicht zweifeln können, dass in den beiden, hier zu Ross über einen Gefallenen kämpfenden Helden Achilleus und Memnon zu erkennen sind. Ob für unser Bild die charakteristische Berittenheit des Aithiopen [7]) das Motiv gewesen sei, auch den griechischen Helden zu Pferd darzustellen, oder ob auch hier wie im Aversbild (s. oben S. 501) Künstlerlaune die Pferde zugefügt hat, mag ich nicht entscheiden. Möglich wäre Ersteres wohl, und danach könnte der Parallelismus der beiden Bilder auch jenen Reiterkampf zwischen Achilleus und Penthesileia veranlasst haben. —

Wiederum die Vergleichung des Reverses veranlasst uns Nro. 38., das Amphorenbild in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 220. 1 hieher zu beziehen. Da wir in dem auf dem Revers zu Ross zwischen Deimos und Phobos heranziehenden Helden oben S. 513 Memnon anerkannt haben, so liegt es nahe, in dem auf dem Aversbild zwischen Sphinxen dargestellten Zweikampf den des Achilleus und Memnon zu erkennen, obwohl ich in den, die Helden beiderseits umgebenden Sphinxen des ägyptisirenden Gefässes durchaus keinen Beweis für unseren Namen statuiren kann, da Nichts uns berechtigt, diese Sphinxe auf Memnon allein zu beziehen. —

Eine ganze Reihe von Monomachien über eine Leiche z. B. Mus. Greg. II. 35. 2a. [8]), mag unserem Gegenstande angehören und gehört ihm wahrscheinlicher an, als anderen Heroenkämpfen, weil erstens Achilleus und Memnon's Zweikampf relativ am häufigsten durch Beischriften verbürgt ist, und weil zweitens in anderen Kämpfen über Gefallene die

7) S. Ztschr. f. A. W. 1850. S. 305. — 8) Dahin gehören auch z. B. die folgenden mit dem Namen unseres Gegenstandes bezeichneten Gefässe im britischen Museum Nro. 428, 492, 543, 556**.

Betheiligung mehrer Personen characteristisch ist; dennoch aber nehmen wir von diesen Darstellungen keine in unsere Reihe auf, weil der Gewinn, unser Prinzip, nur nach bestimmten Merkmalen die Bildwerke zu benennen, festzuhalten, viel grösser ist, als derjenige, der uns aus einer Bereicherung unserer Denkmälerreihen mit Hunderten solcher charakterlosen Bildwerke werden würde. —

Aber überhaupt genug dieser Art von Darstellungen, aus denen wir im besten Falle die Popularität der Aithiopis kennen lernen können. Wenden wir uns zu denen, welche die eigenthümlich charakterisirten unseres Stoffes sind, zu denen, welche den Kampf der beiden Helden im Beisein ihrer Mütter enthalten. Hier treffen wir bald auf mehr Individualität und Mannigfaltigkeit, wenngleich die zuerst zu nennenden Denkmäler noch wenig mehr Verdienst haben, als durch die Anwesenheit der Mütter die Scene unzweifelhaft zu machen. — Von verlorenen Kunstwerken ist hier als

Nro. 39., das Relief des Kypseloskastens zu nennen. Pausanias sagt V. 19. 1: Ἀχιλλεῖ καὶ Μέμνονι μαχομένοις παρεστήκασιν αἱ μητέρες.

Dies sehen wir denn grade ebenso in

Nro. 40., dem Bild einer Kylix in Berlin, abgeb. in Gerhard's etrusk. und campan. Vasenbb. Taf. 13. 4. Die beiden Helden kämpfen in wildem Anlauf und Ausfall gegen einander und die Mütter stehn dabei; mehr kann man von ihnen nicht sagen. — Dahin gehören ferner

Nro. 41 und 42., zwei Amphoren der Feoli'schen Sammlung (Campanari Coll. Feoli Nro. 79 und 112.), obgleich auf der ersteren angeblich Athene auf der einen Seite stehn soll. — Reverse: Herakles und Triton und Wagenrenner. — Ganz ähnlich ist

Nro. 43., das im Mus. Greg. II. 45. 1. a gezeichnete Amphorenbild, in welchem noch die Leiche des Antilochos hinzugefügt ist, in welchem aber die beiden Mütter fast ganz gleich dargestellt dabeistehen. — Rv. Athene und He-

rakles auf der Quadriga in Götterumgebung. — Auf gleicher Linie mit diesem Bilde steht

Nro. 44., dasjenige in Gerhard's auserl. Vasenbb. II. 130. Auch hier stehn die Mütter in fast ganz gleicher Bewegung, jedenfalls ohne allen charakteristischen Ausdruck den Söhnen zur Seite, welche über Antilochos Leiche den unentschiedenen Kampf kämpfen. —

Nur durch eine Besonderheit von diesen Bildern verschieden ist

Nro. 45., das von Canina in seinem L'antiqua Veji tav. 36 mitgetheilte Amphorenbild. Auch hier ist die unentschiedene Monomachie über Antilochos Leiche gemalt, jederseits von Thetis und Eos umgeben. Beide Göttinen sind, wie auch die Kämpfer, fast völlig gleich dargestellt, so dass nicht zu unterscheiden ist, wer Achilleus und Thetis, wer Memnon und Eos sein soll, wenn wir nicht auf einen Vogel Gewicht legen wollen, der als Siegesaugurium dem Kämpfer rechts zufliegt. Beide Göttinen erheben den rechten Arm mit geballter Faust in einem vielfach zu belegenden Gestus der Kampfermunterung, und beide halten einen Kranz oder Ringel. Dass derjenige, welchen die präsumtive Thetis hält, roth, der andere schwarz gemalt ist, ist Nichts, als technische Zufälligkeit. In diesen Ringeln erkenne ich mit dem Herausgeber (a. a. O. S. 78) Kränze, welche für die Sieger bestimmt sind, obgleich ein solcher in Eos Hand, welche des Kampfes für Memnon verderblichen Ausgang kennt, eine recht starke Gedankenlosigkeit des Malers voraussetzt. — Sinniger finden wir einen Kranz und zwar in Thetis Hand in

Nro. 46., dem einen Aussenbild einer Feoli'schen Kylix (Nro. 113.) (Taf. XXII. Nro. 6.), abgeb. in der arch. Ztg. 1851. Taf. 31. 2. Unentschiedener Kampf der beiden Helden, Eos rechts, Thetis links mit dem erwähnten Kranze. Hinter beiden Göttinen noch ein verwundert zuschauender Mann. — Auch das zweite Aussenbild derselben Kylix

Nro. 47. (Taf. XXII. Nro. 2.), abgeb. das. 1., enthält den Kampf zwischen Achilleus und Memnon, aber mit mehr Besonderheiten als wir bisher in unsern Denkmälern angetroffen haben. Memnon scheint getroffen, und sinkt hintenüber, ein Genoss, Polydamas etwa oder Aineias ist zu ihm getreten, den zweiten Stoss, zu dem Achilleus ausholen will, abzuwehren. Die Mütter ohne wesentliche Verschiedenheit zu beiden Seiten, nur macht Thetis den Gestus der Kampfermunterung, während Eos die Hand verwundert oder erschreckt geöffnet hat. Die beiden zuschauenden Männer des Averses auch hier, nur ist der auf Achilleus Seite mit einer Lanze bewehrt. Auf beiden Seiten schliessen zwei Bogenschützen, Teukros und Paris die Vorstellung. Letzterer mag daran erinnern, wie und durch wen Achilleus in so kurzer Frist (*αὔτικα* sagt Proklos) fallen soll. — Reichliche aber unverständliche Schriftzüge finden wir auf beiden Seiten der Vase. —

Diesem ersten Beispiel des Kampfes in seiner Entscheidung lassen wir mehre und bedeutendere folgen, nachdem wir noch ein paar durch Besonderheiten ausgezeichnete Monumente des unentschiedenen Kampfes kurz angeführt haben. Als

Nro. 48., nenne ich ein Amphorenbild des berliner Museums Nro. 1714 (Taf. XXII. Nro. 3.), abgeb. in der arch. Ztg. v. 1851. Taf. 30. 1. Die Mütter sind hier individueller aufgefasst und besser charakterisirt, als in einem der bisher betrachteten Vasenbilder. Denn während Thetis mit dem Gestus der Kampfermunterung [9]) hinter ihrem Sohne steht, ist Eos voll Angst zwischen beide Kämpfer gestürzt, und wendet sich jetzt, wo Achilleus zum Todesstosse ausholt, entsetzt und mit der deutlichen Geberde des Schmerzes weg [10]).

9) Vgl. für diesen noch: Gerhard's auserl. Vasenbb. II. 97, 119, 120. 1, etr. u. campan. Vasenbb. Taf. 12. 1, Taf. 23 (5 Beispiele) und Hilfstafel D. 1. — *10)* Vergl. für Einzelheiten die arch. Zeitg. 1851. a. a. O. S. 354. —

In anderer Weise sind in

Nro. 49., einem Krater aus Canino'schem Besitz (de Witte Déscript. 62), im britischen Museum Nro. 561, abgeb. in Micali's Monumenti 96.2. die Mütter während des unentschiedenen Kampfes unterschieden, indem Eos die Hand mit dem Gestus des Schmerzes auf's Herz legt, Thetis die Bewegung der Ermunterung macht. —

Nro. 50 und 51. Zwei Seitenstücke zu unserer Nummer 46, in der jederseits hinter den Müttern ein Mann dem Kampfe zuschaut, enthält das britische Museum unter Nro. 447 und 460, beidemale aber ist auch Antilochos Leiche gemalt. — In

Nro. 52., einer Lekythos ebendas. Nro. 629 sind die Kämpfer anders gruppirt als gewöhnlich, indem Memnon vor Achilleus zurückweicht, das einzige Beispiel der ganzen Reihe. Die Mütter zur Seite. —

Mit diesem Vasenbild machen wir den Uebergang zu denjenigen, welche Memnon verwundet oder Achilleus Sieg sonst entschieden zeigen. Das erste hier zu nennende Monument gehört in seiner absichtlich archaistischen Malerei zu den hässlichst rohen unseres ganzen Vasenvorraths:

Nro. 53. Amphora, früher in Feoli'schem und Magnoncour'schem Besitze (Cat. Magn. Nro. 59), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 205. 3. 4. Sämmtlichen Personen sind die Namen beigeschrieben. Memnon (*ΜΕΜΝΩΝ* so, mit *Ω*) ist von Achilleus (*ΑΧΙΛΕVΣ*) langer Lanze im Schenkel verwundet. Die Mütter, Thetis (*ΘΕΤΙΣ*) und Eos (*ΗΩΣ* so) stehen in dicke Mäntel gehüllt, ganz gleich zur Seite. Antilochos (*ΑΝΤΙΛΟΧΟΣ*), die der Zeichnung nach schlimmste Figur des Bildes, liegt ganz gerüstet am Boden. — Rv. Ein Reiter, dem ein Vogel nachfliegt und ein vor ihm stehender nackter Mann. —

Auch bei ferneren Stadien von Achilleus Sieg finden wir die Mütter eben so gleichgiltig wie hier, so in

Nro. 54., einem als Revers eines Troïlosbildes

in Gerhard's etr. u. campan. Vasenbb. Taf. E. Nro. 13 ganz klein gezeichneten Amphorenbilde. Memnon ist in's Knie gesunken, Achilleus erhebt die Lanze zum Todesstosse, die Mütter stehn dabei. —

Nro. 55. Tyrrhenische Amphora der Sammlung Magnoncour (Nro. 60). Der auch hier auf's Knie gesunkene Memnon vertheidigt sich noch mit der Lanze, zwischen Achilleus Beinen ein Vogel als Siegesaugurium. Beide Mütter stehen mit dem Gest der Kampfermunterung, die für Memnon etwas zu spät kommt, ganz gleich zu den Seiten. —

Reicher wird die Scene in

Nro. 56., dem Bilde am Hals einer Hydria, die Gerhard im röm. Kunsthandel zeichnen liess, und in den auserl. Vasenbb. III. 167 veröffentlicht hat, durch das Hinzukommen dreier neuen Personen, Athene nämlich zwischen den beiden Kämpfern, von denen Memnon schon verwundet in's Knie gesunken ist, während Achilleus heftig mit der langen Lanze andringt. Athene eilt ihrem Lieblingshelden voran und ermuntert ihn mit erhobenem Arm zum Todesstosse gegen den Feind. Auf jeder Seite kämpft ein zweiter Krieger, Aias und Polydamas etwa. Alle diese Figuren sind gut bewegt und gezeichnet, aber die Mütter stehn in gleichgiltiger Gestalt an den Enden. — Am Bauch des Gefässes Helena's Entführung (? ?) —

Einen Gefährten auf Memnon's Seite, wie wir ihn schon in Nro. 47 fanden, zugleich aber eine mehr charakteristische Darstellung der Mütter treffen wir in

Nro. 57., einer einst Canino'schen, jetzt im britischen Museum befindlichen Amphora Nro. 549. Memnon ist auf's Knie gesunken, sein Genoss, Aineias oder Polydamas sucht ihn gegen Achilleus Lanze zu vertheidigen. Eos steht mit emporgeworfenen Händen heftig klagend, hinter ihrem Sohn, Thetis ruhig hinter dem ihrigen [11]).

11) Die Herausgeber des Vasenkatalogs des brit. Mus. nennen die Kämpfenden Achilleus und Memnon über den fallenden Antilochos;

Auch in

Nro. 58., einer Amphora im Vatican, Mus. Greg. II. 49. 1. a, welche Memnon von Achilleus besiegt ins Knie stürzend zeigt, sind die Mütter in ihren Gefühlen, wenn auch nur auf eine rohe Weise unterschieden; denn während Thetis den Sohn zum Todesstosse ermuntert, ist Eos abgewandt und zum Weggehen bereit. —

Je mehr für eine geistige Auffassung der Scene die Individualisirung der Mütter, die unterscheidende Charakteristik der verzweifelnden Eos und der Mutter des Siegers wichtig ist, um so mehr habe ich in dem Wachsen des Ausdrucks das Hauptprinzip der Anordnung der Bildwerke finden zu dürfen geglaubt. In Vasenbildern mit rothen Figuren sehen wir die Charakteristik vollendet; ehe wir aber zu diesen uns wenden, haben wir noch eine Vase mit schwarzen Figuren zu betrachten, welche jenen mit rothen in lebendiger Composition wenig nachgiebt, und als ein erfreuliches Beispiel sinnig archaischer Kunstübung Beachtung verdient.

Nro. 59. Volcenter Hydria (Rapp. volc. Note 411), unbekannten Aufbewahrungsortes (Taf. XXII. Nro. 4), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 211—212. Bild am Halse. Memnon ist gestürzt, gewaltig dringt der Sieger ein, den einen Fuss hat er auf des Gegners ausgestrecktes Bein gestellt, ihn am Aufstehn zu verhindern, und ist im Begriff, ihm mit dem Speere die Kehle zu durchbohren. Nahe folgt dem Sieger die Mutter mit freudig erhobenen Händen während andererseits Eos in heftigem Schmerz mit der Linken sich die Wange zerfleischt. Jederseits ein schon mehrfach angemerkter zweiter Kämpfer heraneilend. Auch durch Feinheit der Zeichnung empfiehlt sich diese lebendige Composition. — Am Bauch Anschirrung einer Quadriga, aussermythisch. —

der Beweis, dass dies hier so wenig wie in der Nummer 47 die richtige Bezeichnung ist, liegt in Eos Bewegung, welche a. a. O. stark betont ist (she waves her hands as if in extreme grief). —

Wir kommen zu den verhältnissmässig wenigen, aber fast durchgängig ausgezeichneten Vasenbildern freien Stils mit rothen Figuren.

Nro. 60. Derselbe Krater, dessen Hals einerseits mit der schöngezeichneten Darstellung von Hektor's Tode (oben S. 452. Nro. 104. Taf. XIX. Nro. 4.) geziert ist, enthält andererseits die parallele Darstellung von Memnon's unglücklichem Kampf gegen den Peleiden in eben so vortrefflichen Figuren (Taf. XXII. Nro. 13.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 204. 1. Es ist der erste Zusammenstoss der beiden Helden. Der bärtige Memnon (*MEMNON* rückl.) nur mit dem Schwerdt bewaffnet (oder eigentlich mit zwei Schwerdtern, denn ein zweites steckt in der Scheide) [12], rennt, den Schild vorgehalten in gewaltigem Anlauf gegen Achilleus, zu wuchtigem Hieb seiner Waffe weit nach hinten ausholend. Jugendlich, griechisch leicht gerüstet und mit der langen Lanze bewehrt, begegnet dem Feinde augenscheinlich gehaltener Achilleus (*AXIΛΛEVΣ*). Den Ausgang des Kampfes, den wir in der ungleichen, bei Achilleus überlegenen Bewaffnung ahnen, sehen wir vorher angedeutet in der Bewegung der Mütter, von denen Thetis (*ΘETIΣ*) mit freudig erhobenen Händen dem Sohne nacheilt, während Eos (*HEOΣ* rückl.), voll Schmerz und Angst die eine Hand zum Kopf erhoben hat, und beginnt ihr Haar zu raufen. —

Nro. 61. Volcenter Kylix, füher Canino'schen Besitzes (Nro. 1015), jetzt im brit. Museum Nro. 836. — Memnon ist nach hinten gefallen, seines Speeres Spitze ist zur Erde geneigt, Achilleus Lanze hat ihn getroffen und steckt abgebrochen in der blutenden Wunde. Der Peleide dringt mit dem Schwerdt heran, sein Werk zu vollenden. Eos, fast ganz in der Bewegung, wie sie in der vorigen

12) Sollo darin, dass Memnon nicht mit der Lanze, der Hauptwaffe der griechischen Helden, kämpft, eine beabsichtigte leise Andeutung seines ungriechischen Stammes liegen?

Nummer erschien, hinter ihrem Sohne, das lange Haar mit der einen Hand raufend. Andererseits Thetis ebenfalls der in Nro. 60 ähnlich, beide Hände zu Achilleus Ermunterung erhoben. — Rv. Drei Krieger und ein nicht gerüsteter Mann; innen eine Frau auf einem Stuhle. —

Nro. 62. Grosser Krater (Taf. XXII. Nro. 8.), abgeb. in Millingen's Peintures de Vases de div. coll. pl. 49 und danach in der arch. Ztg. von 1845. Taf. 36. 4. Auf dem stark fragmentirten Avers Philoktetes Verwundung vor dem Idol der Chryse (oben S. 324 f. Nro. 1.). Unser Reversbild enthält den Kampf zwischen Achilleus und Memnon, im Augenblicke, wo der Sieg sich entschieden hat. Auch dies Bild ist, wie das der Kehrseite, stark beschädigt und zum Theil gewiss nicht richtig in der Zeichnung restaurirt [13]). Memnon in reicher orientalischer Tracht, jedoch mit griechischer Rüstung, ist gestürzt, seine Lanze gebrochen, mit seinem eben aus der Scheide gerissenen Schwerdt sucht er den ebenfalls mit dem Schwerdt andringenden Achilleus (*ΑΧΙΛΛΕVΣ*) abzuwehren, denn mit dem Schwerdt in der Hand, ist ganz ohne Frage der fehlende rechte Arm, etwa nach Analogie des in ähnlicher Lage befindlichen Hektor in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 201, zu ergänzen, wie ich ihn habe zeichnen lassen, nicht flehend vorgestreckt, wie ihn die Restauration bei Millingen giebt. Zwischen beiden Kämpfern Athene, nicht behelmt, sondern mit einer durch Flügelrosse verzierten Binde im Haar, vorschreitend gegen Memnon, den Blick auf Achilleus ermunternd zurückgewendet. Hinter Achilleus eine Nike mit Tänie, wie ihm auch ein Vogel zufliegt. Ob diese Nike ungeflügelt gewesen, lässt sich nicht mehr entscheiden, möglich ist's, da Nike apteros öfters auf Vasen vorkommt (s. Seite 234. Note 110); jedenfalls ist ihr Kopf in der Haube unrichtig ergänzt. Hinter Memnon zwei andere Kämpfer, deren vorderer andringt, während der hintere sich

13) Die Restaurationen sind heller gezeichnet.

abzuwenden scheint [14]). Wie diese beiden Männer zu benennen seien, ist nicht gewiss, den vorderen mögte man Aineias zu taufen geneigt sein, wenn nicht etwa die beiden schwarzgemalten Männer nebst der Protome eines sprengenden Pferdes auf seinem Harnisch ihn als Aithiopen bezeichnen sollen. Dass der hintere Blumenverzierung auf seinen Achselklappen hat, ist ein viel zu zufälliges und kleinliches Merkmal, um ihn danach Paris zu nennen. Diese beiden Krieger, seien sie Troer oder Aithiopen veranlassen mich, hier mit den früheren Erklärern Memnon's, nicht etwa Hektor's Niederlage zu erkennen, obwohl die beiden Mütter fehlen; denn bei Hektor's Tode ist die Anwesenheit anderer Troer unmöglich, und in Vasengemälden durchaus unnachweisbar. Die Mütter fehlen aber beide, und Nike kinter Achilleus hätte nicht Thetis genannt werden sollen, denn Thetis ohne ihr Gegenbild Eos ist in dieser Situation gewiss nicht vorauszusetzen. —

In eigenthümlicher Art erscheinen die Mütter dagegen in Nro. 63., einer Kylix etruskischen Fundortes im brit. Museum Nro. 811, abgeb. in Gerhard's Trinkschalen und Gef. I. Taf. D. Memnon, dessen tief über das Gesicht gezogener, s. g. korinthischer Helm zwei Büsche hat [15]), ist auch hier gefallen, Achilleus dringt mit der Lanze auf ihn ein. Die beiden Mütter, beide geflügelt, eilen von den Seiten herzu, Thetis mit ermunternder Geberde (die an den

14) Mit diesen beiden Personen und ihrer Handlung hat die Restauration seltsames Spiel getrieben. Schon der Stein in des vorderen Kämpfer's Hand ist wunderlich, dass aber der hintere diesen am Helm fasst, um ihn so gleichsam mit Gewalt aus dem Kampf zu ziehn, ganz und gar undenkbar. Das hätte in früheren Erklärungen nicht übersehen werden sollen. — 15) Ich halte das nicht für Absicht, sondern für Ungeschicklichkeit des Malers, der bei der Seltenheit der Darstellungen en face sich mit dem von vorn gesehenen Helmbusch nicht zu helfen wusste. Um den Helm aber nicht im Profil oder den Busch verdreht scheinen zu lassen, malte er ihn nach beiden Seiten. Aehnliches in dem archaischen Troilosbild M. d. I. I. 34 bei dem einen Krieger auf der Mauer.

Kopf erhobene Hand ist geschlossen, geballt, und ihre Bewegung bildet den Lanzenstoss nach) Eos mit der der Verzweiflung. — Zwei Deutungen des Reversbildes, von Gerhard: Memnon und Antilochos in der Unterwelt, und im Vasenkatalog des brit. Museums: Ares kommt nach seiner Verwundung durch Diomedes zum Olympos, sind beide gleich unwahrscheinlich; eine eigene Dritte steht mir noch nicht fest. — Hiemit schliesse ich die Reihe der Vasenbilder, welche nur den Kampf zwischen Achilleus und Memnon in seinen beiden Hauptstadien enthalten; das folgende Vasenbild leitet uns in die dritte Gruppe unserer Memnonsbilder hinüber, indem es mit der Darstellung des Kampfes

3. die der Psychostasie

verbindet, auf welche ausserdem noch einige Vasenbilder und ein paar Spiegel sich beziehen. Das erwähnte Vasenbild ist

Nro. 64., das in Millin's Peintures de Vases I. 19 und danach Gal. myth. 164, 597 abgebildete (Taf. XXII. Nro. 7.). In oberer Reihe die Psychostasie. Die Wage an einem Baumstamm, Hermes, Zeus Diener und Gesandter an der Stelle des obersten Gottes daneben, aufmerksam zuschauend, die Psychai als keine geflügelte Figuren in den Schalen. Während oben die Schale Memnon's sich senkt, die des Peleiden steigt, ist unten der Aithiopenfürst, von Achilleus erstem Speer in den Hals getroffen, auf's Knie gesunken, seine eigene Lanze ist bei seinem Falle gebrochen, Achilleus eilt heran, den zweiten Speer hoch schwingend. Oberhalb derselben erscheint Thetis, in langem Gewande, verschleiert, die Zackenkrone auf dem Haupt; mit der einen Hand ergreift sie ihren Schleier, die andere streckt sie nach ihrem Sohne aus. Andererseits weicht Eos mit der Geberde wildester Verzweiflung, die eine Brust entblösst, die Haare raufend, mit stürmischem Schritt von dem furchtbaren Anblick ihres rettungslos verlorenen Sohnes.

Ausser in diesem Vasenbilde und dem unten zu erwähnenden, grossartigsten Denkmal der Scene, der Marmorgruppe des Lykios, haben wir die Seelenwägung nur noch in einem griechischen Kunstwerk in

Nro. 65., dem Vasenbilde des Herzogs von Luynes (Taf. XXII. Nro. 9.), abgeb. in den Monumenten des Instituts II. 10. B. [16]). Hermes hält die Wage, in deren Schalen die Eidola den beiden kämpfenden Helden nicht als Flügelfiguren wie in der vorigen Nummer, sondern als gerüstete, lanzenschwingende Kämpfer stehen. Die Wage beginnt, sich ganz leise nach rechts zu senken. Von dieser Seite eilt mit grossen Schritten und heftiger Gesticulation eine Frau heran, welche nicht wohl Athene sein kann, und welche wir Eos nennen dürfen. Allerdings ist es auffallend, ihr Gegenbild, Thetis nicht auf der anderen Seite zu finden, aber es lässt sich auch die Wendung denken, dass Eos, nachdem die Schicksalswägung für das irdische Leben ihres Sohnes ungünstig ausgeschlagen, jetzt gleich die bei Proklos bezeugte Bitte an Zeus vorträgt, Memnon nach dem Tode unsterbliches Leben zu gewähren. Zeus nämlich, der oberste Schicksalslenker, steht als Zeuge der Seelenwägung in ernster Haltung mit gewaltig flammendem Blitz bewaffnet zur Seite. —

Ohne die Psychostasie selbst darzustellen, gehört doch dieser Abtheilung

Nro. 66., ein Vasengemälde von Girgenti in R. Politi's Besitze [17]). (Taf. XXII. Nro. 10.) an, welches in feinster, strenger Zeichnung die Bitten der beiden Mütter für das Leben ihrer Söhne darstellt, abgeb. in Rochette's Peintures de Pompeji, als Vignette über S. 5. Zeus (*ZEVΣ*)

16) Vgl. de Witte, Ann. VI. S. 296. De Witte entscheidet sich nicht bestimmt genug zwischen der Psychostasie der Ilias (XXII. 177) und der der Aithiopis. — Schon Bull. 1831 p. 5. ist das Fragment richtig auf Achilleus und Memnon bezogen. — *17)* Vgl. Bullettino Napolet. 1843. S. 15 und 16.



sitzt mit geflügeltem Blitz, nach rechts profilirt auf seinem Throne, die Göttinen eilen, Eos (*HEOΣ* rückl.) von hinten, Thetis (*ΘETIΣ*) von vorn dem Kroniden zu, beide die Hände ausgestreckt, sein Kinn für das Leben ihrer Söhne flehend zu berühren. —

Indem wir uns zu den Sculpturdarstellungen unseres Gegenstandes wenden, haben wir mit einer grossartigen Marmorgruppe zu beginnen, welche als würdiges Gegenstück der oben (S. 406 f.) erwähnten Marmorgruppe des Onatas gelten kann.

Nro. 67. Marmorgruppe von Lykios, Myron's Sohne und Schüler, aufgestellt als Weihgeschenk der Apolloniaten, um die 90. Olympiade [18]). Pausanias berichtet V. 22. 2 Folgendes: „nahe dem sogenannten Hippodamion ist eine Basis von Stein von halbrunder Form, auf welcher Bildsäulen stehen, Zeus, Thetis und Hemera, welche zu Zeus für ihre Söhne flehen. Dies befindet sich in der Mitte der Basis. An den einander entgegengesetzten Enden des Halbkreises, auf seinen Hörnern aber sind einander Achilleus und Memnon kampfbereit gegenüber gestellt. In ähnlicher Art stehen in dem mittleren Raume einander immer je zwei entgegen, ein Barbar einem hellenischen Manne. Odysseus dem Helenos, denn diese hatten in den beiden Heeren den Ruf der Klugheit; dem Menelaos war Alexandros wegen der alten Feindschaft entgegengestellt, dem Diomedes Aineias, und dem Telamonier Aias Deïphobos. Das ist ein Werk von Lykios, Myron's Sohne u. s. w". — Also dreizehn Personen auf gemeinsamer halbkreisförmiger Basis, von denen zwölf um Zeus in der Mitte je zu zweien einander in strenger Symmetrie entsprechen. —

Auf dem ganzen Gebiete der erhaltenen Sculpturwerke ist der Kampf zwischen Achilleus und Memnon nicht ein einziges Mal mit Sicherheit nachweisbar. Denn das Relief in Villa Albani, abgeb. in Zoëga's Bassirilievi II. tav. 55

18) Brunn, Griech. Künstlergesch. I. S. 258.

dieser Kampf darstelle, ist von dem grossen Archäologen nicht bewiesen und ist auch nicht beweisbar. Dass Ge, durch das Toben der Schlacht beunruhigt, emportaucht und zuschaut, kann in jedem Fall eines grossen Kampfes geschehn, und was die beiden Flussgötter auf den Schmalseiten des Sarkophag's anlangt, die man als Nil und Okeanos, und als solche für Repräsentanten des Ostens und Westens, von Hellas und Aithiopien ansprach, so ist das, zum Wenigsten in Bezug auf den die ganze Erdscheibe umfliessenden Okeanos, ein stark problematischer Punkt. Ueber die Zusammengehörigkeit dieser Flussgötter mit den kämpfenden Helden zweifelt Zoëga selbst: se queste due figure correlazione hanno colla bataglia raffigurata sul campo di mezzo, und das gewiss mit Recht. Jeder weitere Charakterismus aber fehlt. —

Erwähnt sei hier noch die ganz charakterlose Composition auf der Tabula Iliaca.

Als etruskische Parallelmonumente zu zwei griechischen Vasenbildern bieten sich uns zwei etruskische Spiegel.

Nro. 68. Der schon von Winckelmann, M. I. 133 und später mehrfach, so in Gerhard's etr. Spiegeln II. 235. 1 gezeichnete Spiegel (Taf. XXII. Nro. 5) stellt sich neben unsere Vase Nro. 65, indem er die Seelenwägung durch Hermes enthält. Hermes (*TVPM*) hält die Wage zierlich gefasst empor, in deren Schalen die Eidola des Achilleus (*AXAE*) und Memnon (*EFAΣ*) [19]) als gerüstete, aber ruhig stehende kleine Figuren sich befinden. An der Stelle des Zeus unseres Vasenbildes ist als Zeuge und Zuschauer Apollon (*AΠAV*) anwesend, welcher mit einem zierlich emporgehaltenen Gewandstück Hermes demonstirt, wie er die Wage freischwebend zu halten habe. —

Nro. 69. Als etruskisches Seitenstück zu unserer Vase Nro. 66 kann der Spiegel im Museo Gregoriano I. 31 gel-

19) Wohl mit Eos zusammenhangend, gewiss aber nicht auf Hektor beziehbar.

ten, in dessen Zeichnung ebenfalls die Seelenwägung selbst nicht dargestellt ist, in welchem aber die beiden durch Namensbeischriften (*ΘΕΣΑΝ* rückl. und *ΘΕΘΙΣ*) bezeichneten Göttinen für das Leben ihrer Söhne bittend von beiden Seiten zu Zeus herantreten, der wie die links daneben stehende Athene (*MENPFA*) durch Namensbeischrift (*TINIA*) gesichert ist. —

Die nächste Folge von Achilleus Sieg über Memnon, ist die Rettung der Leiche des Antilochos, über welche der Kampf geführt wurde. Diese erkennt Gerhard in einer im römischen Kunsthandel gezeichneten und in den auserl. Vasenbb. III. Taf. 208 publicirten tyrrhenischen Amphora. Aber das Greisenalter des angeblichen Nestor, welcher die Leiche des Jüngling's auf dem Rücken davon trägt ist, da die Haare nicht weiss gemalt sind, und kein langer Bart sichtbar wird, sehr zweifelhaft, und der Umstand, dass diese Person im Mantel erscheint, kommt mir als alleiniger Beweis viel zu geringfügig vor, so dass ich, die Möglichkeit einräumend, dass die Erklärung richtig sei, doch darauf verzichten muss, mit diesem Monument meine Bilderreihe zu zweideutigem Gewinn zu bereichern. Es bleibt uns für Antilochos letzte Schicksale demnach nur ein schon seit längerer Zeit auf die Rettung der Leiche des Nestoriden bezogenes Kunstwerk zu betrachten, welches

4. Antilochos auf Nestor's Wagen gehoben

darstellt. Nro. 70. **Etruskisches Aschenkistenrelief** (Taf. XXII. Nro. 12.), abgeb. aus **Tischbein's** Homer nach Antiken I. 6 in der Gal. myth. 163, 596. — Unter dem Beistande eines Gerüsteten hebt ein leicht bekleideter älterer Mann den Körper eines Jüngling's auf seinen ruhig haltenden Streitwagen. Fünf Krieger stehen zuschauend dabei, unter ihnen, durch ölbekränzten Pilos sicher kenntlich, Odys-

seus. Die Anwesenheit dieser Person sowie das höhere Alter des zuerst genannten Mannes bietet den einzigen positiven Anhalt der Erklärung, welche jedoch auch dadurch wahrscheinlich wird, dass bei dem Transport anderer Gefallenen andere Umstände in der Poësie als charakteristisch hervortreten. —

An diese Fortschaffung von Antilochos Leiche knüpfen wir gleich, um den jugendlichen Helden nicht aus den Augen zu verlieren, ein literarisch überliefertes Denkmal, welches

5. die Todtenklage über Antilochos

zum Gegenstande hat.

Nro. 71. Gemälde, beschrieben von Philostratos d. ä. II. 7. Die Composition des Bildes, wie sie auch Welcker zu Philostr. Imagg. S. 438 f. dargestellt hat, ist diese. Einerseits liegt Antilochos Leiche, über welche Achilleus sich klagend und weinend beugt, fünf andere Helden, Agamemnon, Odysseus, Diomedes und die zween Aias sowie noch einige Personen als Vertreter des Heeres in seiner Gesammtheit stehen theilnehmend daneben, Nestor ist nicht mit anwesend, wovon der Grund darin liegt, dass Achilleus Trauer der Hauptvorwurf war, von welchem die Aufmerksamkeit und Theilnahme durch Darstellung des Vaterschmerzes abgelenkt worden wäre (Welcker). — Die genannten Helden sind genau charakterisirt, und wir dürfen in ihnen wohl eine ähnliche Steigerung der Affecte voraussetzen, wie sie den Hauptwerth der Opferung Iphigeneia's von Timanthes ausmachte. Auf der anderen Seite des Bildes, und wie ich glaube im Hintergrunde, der triumphirende Memnon mit seinem Heer. Das ist nach einer anderen Version der Geschichte, als die uns in den Vasenbildern als die älteste vorliegt, in welchen der Kampf des Achilleus und Memnon über Antilochos Leiche geführt wird. —



Auch Memnon können wir nach seinem Tode in Bildwerken verfolgen. Eos erbittet von Zeus Unsterblichkeit, oder neues unvergängliches Leben für ihren gefallenen Sohn, und der Kronide gewährt die Bitte der Göttin. Zunächst muss nun aber diese für Fortschaffung der Leiche sorgen, damit dieselbe nicht von dem siegreichen Achilleus so behandelt und geschändet werde, wie die Hektor's. Die folgende kleine Denkmälergruppe enthält demnach

6. die Entführung der Leiche Memnons.

Diese Entführung bewerkstelligt entweder die Göttin selbst, so wie Aphrodite ihren verwundeten Aineias selbst aus der Schlacht trägt, oder sie geschieht durch zwei Dämonen, die wir schwer benennen können. Ersteres ist das häufigere und kann mit Sicherheit wenigstens dreimal, vielleicht viermal, letzteres nur ein Mal nachgewiesen werden. Als ältestes Monument nennen wir voran als

Nro. 72., das archaische Vasengemälde (Taf. XXII. Nro. 11.), abgeb. in Millingen's Ancient uned. monuments I. 5. [20]). Unser Bild befindet sich auf dem Revers des oben (S. 515. Nro. 36.) angeführten Zweikampfes, der, obwohl mit den Namen Achilleus und Hektor versehen, dennoch, grade des Reverses wegen schon von Millingen und nach ihm von Allen, die sich darüber geäussert [21]), für den Zweikampf zwischen Achilleus und Memnon verstanden wurde. Wir sehen hier, durch Namensbeischrift (*HEOΣ*) gesichert, die geflügelte Eos, den Leichnam ihres Sohnes (*MEMNON*) in den Armen, mit eiligen Schritten rechtshin entfliehen. Ihr zurückgewendeter Blick mag auf die fortdauernde Schlacht, der sie Memnon's Leiche entrissen, vielleicht auf einen Verfolgenden, etwa Achilleus selbst gerichtet sein, und ist wenigstens schwerlich ohne bestimmtes Motiv. —

20) Danach in Müller's D. a. K. I. 19. 99. Auch in Inghirami's Vasi fittili Tav. 258. — *21)* Ausser Inghirami Gal. om. II. zu Tav. 201. —

In einem anderen Vasengemälde Canino'schen Besitzes (de Witte, Déscript. d'une coll. de vases peints cet. Par. 1837. Nro. 70) soll ebenfalls Eos mit der Leiche ihres Sohnes im Arm dargestellt sein, während ausserdem Hermes und eine entfliehende Frau anwesend sind. Nur der Augenschein kann hier, wie Jahn, arch. Beitr. S. 108 bemerkt, entscheiden, ob es ein Todter ist, den Eos trägt, widrigenfalls sich die Scene durch den Raub des Kephalos durchaus erklären lässt. —

Mit Bestimmtheit wird unser Gegenstand in

Nro. 73., einem Karneolscarabäus, ehemals der Durand'schen Sammlung (Nro. 2202), erkannt, in dem früher Aphrodite Aineias forttragend gesehn wurde [22]). De Witte giebt im Catal. Durand. a. a. O. mit Berufung auf die Vase Nro. 72. folgende Beschreibung: Eos, mit grossen Flügeln versehen und in langes Gewand gekleidet, trägt in ihren Armen die Leiche Memnon's, welche nackt und unbärtig ist; ein runder Schild hangt noch an seinem linken Arm.

Auch in einem zweiten etruskischen Werke,

Nro. 74., dem Relief eines Bronzehenkel's im Vatican, Mus. Greg. I. 3. 1. a., ist mit Sicherheit Eos mit Memnons Leiche zu erkennen, indem die Haltung des in den Armen der Göttin, welche durch den Strahlennimbus als Eos charakterisirt ist, davon getragenen Körpers denselben als einen todten bezeichnet. —

Eigenthümlich ist nun ein viertes Monument dieser Abtheilung,

Nro. 75., Kylix im britischen Museum Nro. 834 (Taf. XXII. Nro. 14.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 221, 222. — Aussenbild A: Zwei geflügelte, gerüstete und behelmte Dämonen erheben einen riesig grossen, kräftigen Leichnam bei den Schultern und den Füssen, um ihn davon zu tragen. Wie diese zu benennen seien, dürfte bis

22) S. Bullettino v. 1835. S. 162 f. —

zur Entdeckung analoger Gestalten mit schärfer charakterisirten Attributen der Entscheidung vorzubehalten sein. Schlaf und Tod, welche in der Ilias Sarpedon's Leiche entführen, sind sicher nicht gemeint, Winde, welche Gerhard nach einigen Anhaltpunkten in der Poësie [23]) erkennen wollte, sind mir geharnischt bisher noch nicht vorgekommen, und darin, nicht in der von Gerhard belegten, ganz natürlichen Beflügelung liegt der Anstoss. Zwei Frauen eilen von den Endpunkten des Bildes zu dem Leichentransport heran, von links Iris, nicht als Todtenpflegerin [24]), wie Gerhard wollte, sondern als Götterbotin, als Gesandte von Zeus, mit dessen Wissen und Willen Memnon zur Wiederbelebung fortgebracht wird. Die Göttin rechts findet als Eos ihre einfache Erklärung, und besonders durch ihre Anwesenheit ist der Beweis geführt, dass hier nicht etwa Sarpedon gemeint sein könne, mit dessen Bestattung oder Fortschaffung überhaupt keine Göttin zu schaffen hatte. — Aussenbild B. Rüstungsscene mit Amazonen gemischt, troisch, also hier nochmals Memnon mit Amazonen in Verbindung gebracht. — Innenbild: tanzender Satyr mit Rhyton. —

7. Memnon's Todtenklage.

Ueber Memnon's Schicksal nach dem Tode weichen die verschiedenen Berichte stark von einander ab; ohne hier den ganzen Reichthum der Fabeln zusammenzustellen, begnügen wir uns, aus ihnen diejenigen auszuheben, welche zur Erklärung eines merkwürdigen Amphorenbildes im Vatican dienen können, das wir betrachten wollen, nachdem zuvor als

Nro. 76., das von Philostratos d. ä. I. 7 beschriebene Gemälde kurz eingeschaltet ist, welches Memnon's Tod-

23) Winde tragen Glaukos Körper nach Lykien, Quint. Smyrn. IV. 6., Zephyrlüfte tragen die Seligen nach Elysion Anthol. Palat. II. 775. 22. — 24) Dass Iris bei Hesiod. Theog. 785 das stygische Wasser trägt, würde sie doch nimmer als Todtenpflegerin bezeichnen. —

klage enthielt [25]). Das Bild ist zweitheilig. Im Vordergrunde, dem gegenwärtigen Momente angehörig, umstehn im befestigten Lager, welches die Aussicht auf Troia bietet, die Aithiopen trauernd ihren gefallenen Führer, der, eine gewaltige Heldengestalt, mit der klaffenden Wunde von Achilleus Speer in der Brust, daliegt, gegen die Sitte älterer Kunst schwarz gemalt. — Oberhalb Eos trauernd; was Philostratos weiter hinzusetzt: und den Sonnengott betrübt machend, die Nacht bittend, früher heraufzuziehn, scheint bildnerisch undarstellbarer Zusatz des Sophisten. — Im Hintergrunde, proleptisch der Zukunft angehörig: die Memnonsstatue als sein Denkmal anstatt des Grabes, nach später Vermengung unseres susanischen Memnon mit dem ägyptischen Amenophis. —

Das erwähnte Vasengemälde ist

Nro. 77., an einer Amphora mit schw. Fig. im Vatican, abgeb. Mus. Greg. II. 49. 2. a. — Unter Bäumen (Myrthen und Reben?) liegt auf untergebreiteten Aesten der Leichnam eines Helden ganz nackt, ohne Wundenmale. Zu seinen Füssen steht, in tiefster Trauer, gesenkten Hauptes, das Haar raufend eine Frau, hinter ihr sind des Helden Waffen und Kleider an den Bäumen aufgehängt und an dieselben gelehnt. In einem der Bäume neben der Leiche sitzt ein Vogel, gross genug gemalt, um als bedeutsames Parergon nicht verkannt werden zu können. — Nach Serv. zu Virg. Aen. I. 493. beweint Eos allmorgenlich ihren Sohn, und ihre Thränen sind der Morgenthau; die Verwandelung aber der trauernden Gefährten Memnon's in Vögel, memnonische Vögel ist uns in mehren Stellen überliefert (Ovid. Metam. XIII. 576 ff., Serv. a. a. O. zu 755.). Kaum kann hienach ein Zweifel sein, dass wir in unserem Vasenbilde die weinende Eos und in dem Vogel einen Memnoniden zu erkennen haben, sowie dass der Gegenstand der Trauer, der Leichnam unter dem Schatten der Bäume, Memnon's sei. — Auf dem Revers Helena's

25) Vgl. Welcker zu Philostr. Im. p. 247. —

Wiedergewinnung, welche mit Memnon auch in den beiden Bildern der Berliner Amphora oben S. 519. Nro. 48. verbunden ist. —

IV. Achilleus Tod.

Gleich nach Memnon's Tode ist es Achilleus Verhängniss, zu fallen. Wir können seine letzten Schicksale in den Kunstdenkmälern in drei Scenen verfolgen: 1. seinen letzten Auszug, 2. seinen Tod und 3. den Kampf um seine Leiche nebst deren Rettung und Bestattung. —

1. Achilleus letzter Auszug.

Ich kann hier freilich nur ein Monument und noch dazu nur ein nicht absolut sicheres anführen, welches aber durch eine recht sinnige Erklärung Gerhard's hieher bezogen worden ist.

Nro. 78., Pelike mit rothen Figuren, im röm. Kunsthandel gezeichnet und in den auserl. Vasenbb. III. Taf. 210 publicirt. Athene besteigt eine Quadriga, deren eines Pferd den Kopf, wie trauernd, tief zur Erde senkt. Neben den Pferden steht, mit erhobener Hand zur Göttind redend, Achilleus. Dieser einfachen Situation giebt Gerhard den ansprechenden Sinn: Athene, Achilleus Schutzgöttin, lenkt seinen Wagen bei dem letztem Auszug, sie hat ihren Liebling in ernster Rede, auf die er eben erwiedert, davon unterrichtet, dass sein Verhängniss nahe sei und erwartet, ohne den Helden dringend anzuspornen, seinen Entschluss. „Achilleus eilt auch nicht mit gleichem Ungestüm vorwärts wie andere Male, sondern unterredet sich, ehe er zum letzten Male den Wagen besteigt, noch mit der Göttin, eröffnet ihr aber mit erhobener Hand und zuversichtlichem Blick den unabänderlichen Beschluss seines Heldenmuthes, wie ohne der Göttin Beisein Homer ihn Il. XIX. 420 ff. zu dem weissagenden

Pferde Xanthos reden lässt". — Eine sitzende Figur hinter Athene ist Restauration. — Der Revers enthält einen Trauerzug zu einer Grabstele, die wir füglich für die des Peleiden nehmen dürfen. —

2. Achilleus Tod.

Achilleus fällt durch Paris und Apollon (Prokl.), wie auch die Ilias XXII. 359 annimmt; das heisst nach mancher Analogie, z. B. im Tode des Patroklos, Apollon lähmte den Peleiden und lenkte Paris Pfeil [26]). Jedenfalls haben wir von den Menschen Alexandros als den anzuerkennen, der Achilleus fällte, als dieser im Siegeslauf bis an die Stadt gelangt war, wie Patroklos, und eben in's Thor eindringen wollte; nicht aber mit der Lanze im mannhaften Nahkampf besiegte Paris den Peleiden, wie hätte er dem gestanden, dem Hektor gewichen war? sondern mit dem Pfeil aus dem Hinterhalt traf er Achilleus, ob in die einzig verwundbare Stelle an der Ferse, wie die späteren Sagen melden, bleibt dahingestellt. — In Bezug auf die Kunstdenkmäler ist eine merkwürdige Thatsache hervorzuheben. Man hat bisher immer gesagt und anerkannt, dass Achilleus Tod auf Vasen sehr selten sei. Dies ist nicht genau, nicht scharf genug gesprochen. Achilleus Tod selbst, das heisst der Augenblick, wo der Peleide die tödtliche Wunde empfängt, wo er Paris Geschoss erliegt, ist bisher im ganzen Umfang, nicht allein der Vasenmalerei, sondern gradezu der ganzen älteren Kunst ohne ein einziges Beispiel, und findet sich nur in geschnittenen Steinen, falls nicht folgende Vase früheren Canino'schen Besitzes im britischen Museum hievon eine Ausnahme macht.

Nro. 79. Kyathis mit rothen Figuren (de Witte Déscript. de quelques vases cet du prince de C. Nro. 147.) im brit. Mus. Nro. 760. Hier wörtlich die Beschreibung im Vasenkatalog von Hawkins und Birch. „Der Tod des

26) Vergl. Welcker, Ep. Cycl. II. S. 176, 189 f. 220 f. —

Achilleus, der auf das rechte Knie gefallen ist, indem er sich mit der rechten Hand [auf den Boden] stützt; Blut fliesst aus einer Wunde in seinem Rücken; . . . vor ihm Paris, der so eben einen Pfeil abgeschossen hat, und einen zweiten gegen Aias anlegt, der von der anderen Seite zu Achilleus Rettung herbeieilt". . . .

Die übrigen Vasenbilder, welche mit dem Namen Achilleus Tod benannt sind, stellen sicher nicht diesen, sondern einen späteren Augenblick, den Kampf um seine Leiche, entweder im Beginn oder im vollsten Gange dar. Wir haben demnach als Darstellungen von Achilleus Tod nur Gemmenbilder anzuführen, deren eine nicht unbeträchtliche Zahl vorhanden ist. Hier eine Auswahl der am meisten charakteristischen und gefälligen.

Nro. 80. Den ersten Platz verdient ein Karneol der Sammlung in Berlin, bei Toelken IV. Nro. 303 (Taf. XXIII. Nro. 8.), indem in demselben das Local von Achilleus Tode, das skaiische Thor, angegeben ist. Der jugendlich schöne und leichtgerüstete Held sinkt, von dem Pfeil in den Fuss getroffen, rückwärts nieder und bestrebt sich, den Pfeil aus der Wunde zu ziehen.

Nro. 81 und 81a. sind zwei fast ganz übereinstimmende Gemmen, jene aus der florentiner Gallerie bei Inghirami, Gal. om. II. 187 zuerst edirt, diese in der berliner Sammlung, bei Toelken IV. 304. Achilleus, den grossen Schild am Arm, den Helm auf dem Haupte, ist von Paris Pfeil in die Ferse getroffen, dort auf ein Knie, hier auf beide Knie gesunken und greift auch hier nach der feindlichen Waffe, sie aus der Wunde zu ziehen. —

Matter zusammensinkend finden wir Achilleus in

Nro. 82., einem Karneol des pariser Münzkabinets, aus Millin's M. I. II. 6 in der Gal. myth. 160, 601 und in Inghirami's Gal. om. II. 203. Achilleus, wiederum leicht bewehrt, ist auf das rechte Knie gestürzt, den linken, verwundeten Fuss vorgestreckt, und noch den in der Wunde



steckenden Pfeil in der Hand, sinkt der Held matt zusammen. — In

Nro. 83., einem in Gold ergänzten Karneol der berliner Sammlung (Taf. XXIII. Nro. 11.), bei Toelken IV. 306 ist der auf beide Knie gestürzte und nach hinten zusammensinkende Achilleus ganz gerüstet, und hat als Schildzeichen den Raub des Palladiums, prophetisch anzudeuten, dass trotz des Peleiden Tod Troia verloren ist und durch die weniger grossartige aber erfolgreichere Kraft des Odysseus eingenommen werden wird. Das ist eine auf geschnittenen Steinen eben so seltene, wie in Vasenbildern häufige, frei poëtische Auffassung des Mythus. Zugleich zeichnet sich dieser bisher unedirte Stein wie der vorige, lange bekannte, durch Kraft und Feinheit der Arbeit aus. — Ganz ähnlich ist demselben der Karneol ebendas. Nro. 305, nur dass Achilleus hier wieder leicht gerüstet erscheint und sich mit der einen Hand auf einen Steinhaufen stützt. —

Diese Steine mögen als Beispiele genügen, andere finden sich in den Impronte des Instituts I. 87—91. Bull. 1831. p. 109. — Als einzige bekannte Reliefdarstellung führe ich das Bildchen auf dem Streifen der Tabula Iliaca an, welches Achilleus Fall bei dem skaiischen Thor und zugleich den zur Vertheidigung der Leiche herbeieilenden Aias enthält. —

3. Kampf um die Leiche und Rettung derselben.

Wir können den Kampf um Achilleus Leiche von dem Augenblick seines Beginnens an bis zu seinem für die Griechen siegreichen Ausgang und dem Davontragen der Leiche in Aias Armen oder auf seinen Schultern in einer ziemlich mannigfaltigen Scenenreihe verfolgen, die wir aber, um die Monumente nicht nach geringen Differenzen, in allzu kleine Gruppen zu zersplittern, nur in diejenigen eintheilen, welche a. den Kampf und welche b. das Davontragen der Leiche enthalten.

a. Der Kampf.

Wir beginnen mit einem eben so hässlich gemalten, wie mythisch bedeutenden und interessanten Vasenbilde,

Nro. 84., grosse archaische Amphora von Vulci (Taf. XXIII. Nro. 1.), abgeb. in den Monumenten des Instituts I. 51, vgl. Hirt in den Annalen V. 224 ff. [27]). — Das Bild läuft rund um den Bauch des Gefässes; in der Mitte der Vorderseite, also der ganzen Composition, sehen wir Achilleus noch ganz gerüstete Leiche [28]) (*ΑΧΛΛΕVΣ*), welche starr am Boden liegt. Der Kampf hat schon eine Zeit lang geschwankt, denn Glaukos (*CVΑVΚΟΣ* rückl.) hat, von Paris (*ΠΑΡΙΣ* rückl., so, nicht Alexandros) reichlich geschossenen Pfeilen gedeckt, so weit vordringen können, um der Leiche einen Strick oder eine Schlinge um das Bein werfen zu können, ähnlich wie auch an Patroklos Bein Hippothoos (Il. XVII. 289 f.) einen Strick befestigt, an dem er dieselbe auf die Seite der Troer zu ziehen eben sich bemüht. Dies freilich vergebens, denn, von Athene, welche mit gewaltigen Schlangen an der Aegis dasteht, mit neuem Muth und rascherer Kraft gestärkt, stürzt eben der gewaltige Telamonier (*ΑΙΑΣ*) mit grossen Schritten heran, und bohrt die Lanze unter dem Harnisch in Glaukos Weiche, so dass der Held, tödtlich verwundet, rechts überstürzt und zusammenbricht [29]). Bei Aias Nahen entflieht Paris eilenden Laufes und zieht sich, noch zurückblickend und noch einen Pfeil auf der Senne gegen Aineias (*ΑΙΝΕΕΣ* rückl., so) und einen zweiten Lanzner, nach Quintus III. 214 etwa Agenor [30]),

27) Die Vase ging im Verkauf der Pembroke'schen Sammlung (Nro. 91) für 2550 Franken in Hope'schen Besitz über. S. Gerhard A. V. III. S. 145. Note 38. — *28)* Hirt beschreibt die Vase nach einer unrichtigen Abtheilung des Bildes, welche Athene an das linke Ende, Diomedes und Sthenelos auf die troische Seite versetzt. Die Zeichnung giebt die richtige Abtheilung. S. Gerhard zu Hirt's angef. Aufsatz S. 225. Note 4. — *29)* Glaukos Tod durch Aias, Quint. III. 278 ff. — *30)* Die drei hier vorkämpfenden Helden sind in diesem Vers eben so genau verbunden, wie unserem Bilde:

Γλαυκός τ' Αἰνείας τε καὶ ὀβριμόθυμος Ἀγήνωρ.

zurück, welche Aias entgegen mit geschwungenen Lanzen heraneilen, Glaukos Tod zu rächen. Wie Paris ist auch ein anderer, hier Leodokos (*ΛΕΟΔΟΚΟΣ* rückl.) benannter Troer dem Telamoniden gewichen, dessen Speer aber den Fliehenden erreicht und in den Hals getroffen hat, so dass er dumpf hinkrachet im Fall. Ein neuer Gegner aber, Echippos (*ΕΧΙΠΠΟΣ* rückl.), dessen Name an die *Τρῶες ἱππόδαμοι* erinnert, und der als Vertreter der Masse des troischen Fussvolks hier stehn mag, dringt hinter Aineias und seinem Genossen ebenfalls mit gezückter Lanze gegen den unter Athene's mächtigem Schutz furchtlos allein kämpfenden Aias heran. Denn ein treuer und starker Mitkämpfer, Diomedes (*ΔΙΟΜΕΔΕΣ*) ist, an der Hand verwundet, von seiner Seite gewichen, und wird am linken Ende des Bildes von seinem treuen Sthenelos (*ΣΘΕΝΕΛΟΣ* rückl.), der ausserhalb des Schlachtgewühles Helm und Schild abgelegt hat, verbunden. Es ist eine Mannigfaltigkeit, eine Lebendigkeit der Motive in diesen hässlichen schwarzen Figuren, wie man sie selbst nicht in vielen der besten Vasenbilder, von den späteren Reliefs ganz zu schweigen, wiederfindet, und ein solches Bild in Versen beschrieben, würde uns den Gesang des alten Milesier's gar kräftig und reich vor die Phantasie zaubern können. Ob in diesem nun freilich, wie in unserem Bilde, Odysseus in dem dargestellten Augenblick am Kampfe nicht Theil nahm, und vielleicht erst jetzt, seinen Widerpart Diomedes gleichsam ablösend, eingetreten ist, das ist nicht erweislich, aber sehr wohl denkbar. —

Nächst dieser sehr bedeutenden Amphora nenne ich als

Nro. 85., das bereits oben (S. 426 f.) auf den Kampf über Achilleus bezogene, sehr unbedeutende Aussenbild B. der Kylix des Exekias, deren Aussenbild A. den Kampf über Patroklos (Taf. XVIII. Nro. 1.) enthält.

Als drittes Monument und zwar als ein in seiner Art sehr bedeutendes und höchlich interessantes ist unter

Nro. 86., das Reversbild (Taf. XXIII. Nro. 2.) der

oben (S. 180) besprochenen Canino'schen Amphora Taf. VII. Nro. 5. mit dem Raub der Thetis und der Beischrift *ΠΑΤΡΟΚΛΙΑ*, abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 227. 2 aufzuführen. Je sicherer als die Quelle unserer Nummer 84 das alte Epos erscheint, um so gewisser ist andere Poësie die Quelle dieses eigenthümlichen Bildes. Ich habe schon oben a. a. O. angeführt, dass Bergk in der Zeitschr. für A. W. 1850. S. 407 f. beide Bilder auf ein lyrisches Gedicht stesichorischen Stils mit dem Gesammttitel „Patroklia" bezog. In dieser Patrokleia, welche nach Bergk's Annahme nicht allein den Tod des Patroklos, sondern auch die unmittelbar auf ihn folgenden Begebenheiten, Hektor's Fall und Achilleus Rache enthielt, soll bei Gelegenheit der ὁπλοποιΐα Thetis Hephaistos ihr Leid geklagt, und auch ihre gewaltsame Vermählung erzählt haben; daher das Aversbild. Aber dieselbe Patrokleia soll nun nicht allein die auf Patroklos Fall unmittelbar folgenden Begebenheiten, sondern auch den auf Achilleus Rache unmittelbar (?) folgenden Tod des Peleiden durch Paris umfasst haben. Ich muss, obgleich ich mich auf die Ausführung Bergk's im Einzelnen [31]) hier nicht einlassen kann, doch bemerken, dass es mir eine sehr bedenkliche Annahme scheint, auf gelegentlich eingeflochtene Episodien eines unbekannten, nur in einer Vaseninschrift zu errathenden Gedichts die Bilder eines solchen Gefässes, wie das unsere ist, zurückzuführen. Wenigstens müsste hiefür erst recht manche Analogie der Quellenhaftigkeit selbst epischer Episodien für die bildende Kunst nachgewiesen werden, ehe ich mich veranlasst sehn kann, den auch von Welcker festgehaltenen, von mir bereits mehrfach hervorgehobenen

31) Dieselbe enthält wesentlich den Nachweis der mannigfach neuen Züge unseres Bildes, die Jedem einleuchten werden, und die Niemand auf die Aithiopis zurückführen wird. Einige Punkte beruhen auf Irrthum, so z. B. (S. 408.), dass Odysseus beim Kampf um Achilleus Leiche nie fehle. Umgekehrt, in Vasenbildern tritt Odysseus nie hervor.

Grundsatz aufzugeben, zunächst immer die eine Begebenheit direct und ausführlich behandelnde Poësie als Quelle der Bildwerke anzuerkennen. Mag es sich mit dem Wort *ΠΑΤΡΟ-ΚΛΙΑ* auf dem Avers unserer Amphora verhalten, wie es will, ich sehe keinen Grund, der uns nöthigte, auf dasselbe Gedicht den Revers zu beziehen. Sehr eigenthümlich ist unser Bild in manchen Einzelheiten. Achilleus (*ΑΧΙΛΕΟΣ*), der Waffen beraubt, langbärtig, sinkt in Aias (*ΑΙΑΣ* rückl.) Arm oder ist, nach der Stellung des linken Fusses zu schliessen, durch Aias vom Boden erhoben. Das ist mitten im Kampfgewühl geschehen, und die auch von Bergk angezogenen Verse der Kleinen Ilias:

Αἴας μὲν γὰρ ἄειρε καὶ ἔκφερε δηϊοτῆτος
ἥρω Πηλεΐδην κ. τ. λ.

passen ganz gut auf die Situation. Umgeben ist diese Mittelgruppe von zwei Kämpferpaaren über eine Leiche. Rechts kämpfen die beiden alten Feinde Menelaos (*ΜΕΝΕΛΕΟΣ*) und Paris (*ΠΑΡΙΣ* rückl. so, nicht Alexandros) über einen nicht näher bezeichneten, phrygisch bekleideten Troer, links gehn einander Neoptolemos (*ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ* rückl.) und Aineias (*ΑΙΝΕΑΣ* rückl.) über die Leiche eines mit den Buchstaben *ΟΙΟΙΙΝ* bezeichneten Griechen an. Gerhard las den Namen: Nireus oder Nirios, Bergk wollte Antilochos, unter Annahme mehrer Lücken, herausbringen. Letzteres ist sehr unwahrscheinlich, denn, mag Antilochos Tod dem des Achilleus noch so nahe vorhergehn, mag er, was Bergk mit Recht betont, mit Achilleus Fall auch innerlich poëtisch, wie der des Patroklos verbunden sein, immer ist und bleibt Memnon, durch den Antilochos fiel, ein unentbehrliches Merkmal dieser Begebenheit, ohne welches ich sie nicht annehmen kann. Andererseits ist es zur Unterstützung der Gerhard'schen Annahme gewiss nicht zu übersehen, dass während nach sonstigen Quellen [32]) Nireus durch Eurypylos fällt,

32) Hygin fab. 113, Dictys IV. 17. Vgl. Quint. VI. 372 ff., VII. 7 ff.

Dares cap. 21 als seinen Mörder Aineias nennt [33]). Dass Neoptolemos schon bei seines Vaters Tode vor Troia war, ist uns nirgendwo berichtet, dass das aber irgendwo, in stesichorischer Lyrik oder sonst, vorkam, ist durch unsere Vase bewiesen. —

Von allen Denkmälern des Kampfes um Achilleus Leiche ist das grossartigste und kunsthistorisch bedeutendste

Nro. 86., die Statuengruppe im Giebel des Athenetempels von Aigina (Taf. XXIII. Nro. 12.) [34]) in der münchener Glyptothek Nro. 55—78 [35]). Es ist bekannt, dass von Hirt, Müller, Gerhard, Schorn u. A. [36]) der Kampf um die Leiche des Patroklos verstanden worden, während nach Thiersch [37]) besonders Welcker den Kampf um Achilleus vertheidigte. Die Gründe für diese letztere Ansicht sind von überwiegender Stärke; der Aiakide Aias kämpft den Griechen voran um die Leiche des grössten Aiakiden, Achilleus, Patroklos ist Aigina fremd, und aiginetische Helden müssen die Handelnden in den Kämpfen unter dem Schutze der Göttin von Aigina, Athene sein. In dem Kampf um Patroklos tritt kein troischer Bogenschütz hervor, und der hier so scharf charakterisirte Paris ist grade Achilleus Mörder. Auch ist es nicht zu übersehn, dass weder in der Poësie noch in einem sicheren Kunstdenkmal des Kampfs um Patroklos eine Spur der Mitwirkung Athene's sich fin-

33) Gerhard sagt: „der willkürliche Dares", aber ist Dictys etwa nicht willkürlich? Dieser Zug, wie vielleicht mancher andere in den willkürlichen, späten Mythographen scheint aus älterer Poësie zu stammen, die ja für den troischen Heldenkreis so reich war. — 34) Nach Müller's D. a. K. I. Taf. 6. Die Abbildungen sind zu zahlreich um sie hier einzeln aufzuführen. — 35) Die Literatur der aiginetischen Giebelbildwerke s. in Müller's Handb. §. 90. 3. Ausserdem: Welcker, Alte Denkmäler I. S. 44 ff. — 36) Hirt in Wolf's Analekten Stück 3. 1818, Müller a. a. O. u. Hall. allg. Lit. Ztg. 1835. Nro. 101. S. 182 ff. Gerhard, drei Vorlesungen üb. Gypsabg. Berl. 1844. S. 15 ff., Schorn, Glyptothek S. 45. — 37) Epochen S. 249 f. und in Böttiger's Amalthea. I. 156, 160.

det, während ihre Anwesenheit und gleichsam ihre Vorstandschaft bei dem Kampf um Achilleus auf unserer hochwichtigen Amphora Nro. 84 eine neue schlagende und gewichtvolle Parallele für unsere Giebelgruppe abgiebt. Ganz unwichtig ist es auch nicht, dass der Gefallene noch gewaffnet ist, während es bei Patroklos charakteristisch ist, dass Hektor ihm die Waffen geraubt hat. Es kämpfen aber um Achilleus auf griechischer Seite zunächst Aias als Lanzner und ein Bogenschütz, den man Teukros benannt hat, der aber füglich den Namen Odysseus tragen darf. Den zweiten Lanzner werden wir Diomedes, nach Anleitung unserer Nummer 84. benennen dürfen, den Gefallenen in der Ecke unbenannt lassen. Auf troischer Seite kämpft wohl Aineias voran; unter dem Schutze seines Schildes beugt sich ein unbewaffneter Krieger vor, um die Leiche am Fuss zu ergreifen wir würden den Mann nach Nro. 84 Glaukos nennen, wenn ihn seine Waffenlosigkeit nicht eher als einen Geringeren, einen Therapon des Aineias charakterisirte. Hinter dem Lanzner Aineias kämpft der Bogener Paris in persisch-phrygischem Kostum, und, Diomedes entsprechend, mag Glaukos als der zweite Lanzner auf troischer Seite erkannt werden, während der Gefallene auch hier unbenannt bleibt. —

Dass, wenn im aiginetischen Giebelbildwerk der Kampf um Achilleus erkannt ist, derselbe auch in dem von Panofka: Der Tod des Skiron und des Patroklos, herausgegebenen berliner Vasenbild, welches ja mehrfach zur Parallele mit der Giebelgruppe benutzt worden ist (oben S. 429), sehr füglich ebenfalls der Kampf um Achilleus erkannt werden könne, ist oben bereits angedeutet, und leuchtet von selbst ein. —

Den Kampf um Achilleus Leiche können wir hiernächst nur noch in einem Denkmal nachweisen, in

Nro. 87., dem einen, bereits oben (S. 461) angeführten Silbergefäss von Bernay (Taf. XIX. Nro. 12.), welches die Schleifung Hektor's mit Achilleus Tode und dem Kampf um seine Leiche verbindet.

Links von der grossen, an der Mauer Troias angebrachten Henkelmaske, welche die beiden Vorstellungen trennt, sehen wir Achilleus, von Paris Pfeil in die Ferse getroffen, sterbend auf's Knie niedergesunken. Von troischer Seite dringen drei Krieger, Glaukos, Aineias, Agenor, kämpfend heran, um die Leiche zu gewinnen, welche Aias, den mächtigen Schild über den Kopf erhoben, mit der Linken unter der Schulter umfasst, und zu erheben, fortzuschleppen strebt, während an der Leiche eines an seiner Seite Gefallenen vorbei ein zweiter Grieche zur Abwehr heraneilt, der schwerlich Odysseus, eher, nach der in Nro. 84 gegebenen Spur, Diomedes zu benennen sein wird. Nike aber eilt mit grossem Palmzweig und erhobenem Kranz diesem entgegen, der Seite der griechischen Kämpfer zu, um anzudeuten, dass auf deren Seite der Sieg sein, dass Achilleus Leiche gerettet werden wird [38]). —

Sehr häufig dagegen ist eine spätere Scene, die letzte des Kampfes nachweisbar, Aias, Achilleus Leiche auf den Schultern davon tragend. Hier ist besonders eine ganze Reihe von alten Vasenbildern anzuführen, welche die Darstellung mit sehr geringen Modifikationen enthalten, und welche ich vollständig hier aufzuzählen für überflüssig halte. Hier eine Auswahl.

Nro. 88. An den Henkeln der Vase des Klitias und Ergotimos (Francoisvase) ist die Vorstellung mit Namensbeischriften zweimal mit geringen Abweichungen wiederholt. Aias kniet, Achilleus Leiche hangt matt über seine Schulter. Ebenso in

Nro. 89., dem Innenbild einer Kylix im Vatican (Tf. XXIII. Nro. 6.), abgeb. Mus. Greg. II. 67. 2. a. Aussen umher steht zweimal *ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ* (*χαῖρε καὶ πίει*), innen sehn wir Achilleus (*ΑΧΙΛΕVΣ* rückl.) Leiche über des knieenden Aias (*ΑΙΑΣ*) Schulter haugen. — Ganz ähnlich ist

38) Vgl. die sehr abweichende Auffassung Lenormant's im Bullettino v. 1830. S. 100 u. 102.

Nro. 90., das zweimal wiederholte Bild der volcenter Kylix Nro. 1641 im berliner Museum, nur dass Aias Achilleus Leiche davon trägt. — Als ein Beispiel derselben Darstellung in Vasen mit rothen Figuren möge hier als

Nro. 91., die fragmentirte und vom Besitzer restaurirte Kylix des Herzog's von Luynes erwähnt werden, abgeb. in den Monumenten des Instituts II. Taf. 10. 2. Auch hier kniet Aias, welcher aber die Leiche auf beiden Schultern trägt.

An dies Knien des Telamonier's mögte ich in Bezug auf die Poësie eine kleine Bemerkung anschliessen. In dem zweiten Fragment der Kleinen Ilias sagt die eine Troerin zur anderen:

καί κε γυνὴ φέροι ἄχθος ἐπεί κεν ἀνὴρ ἀναθείη κ. τ. λ.

Sie sagt dies, um Aias Verdienst für die Rettung von Achilleus Leiche gegen das des Odysseus herabzusetzen. Wenn wir nun diesen knienden Aias der Vasenbilder damit zusammenhalten, so liegt der Gedanke nahe, dass er ähnlich, wie es in jenem Verse angedeutet ist, sich die Last habe auflegen lassen, von Odysseus nämlich, um sie dann, während jener die noch immer nachdrängenden Troer abhielt, in das Griechenlager zu tragen. —

Aehnlich einfach, wie diese Vasenbilder ist die Darstellung in einigen anderen Kunstwerken auf Aias und Achilleus Leiche beschränkt. Ehe ich diese aufzähle, will ich der Continuität in der Gattung wegen, hier noch eine Reihe von Vasen anführen, welche das Davontragen der Leiche des Peleiden mit Erweiterungen durch Nebenpersonen enthalten.

In diesen Vasenbildern trägt ein schwergerüsteter Krieger eine über seine Schulter hangende, durch Schlaffheit aller Glieder unverkennbar charakterisirte, dabei ebenfalls gerüstete Leiche. Die Namen Aias und Achilleus liegen hier so nahe, dass man ihnen absichtlich ausweichen müsste.

Diese Erklärung, welche von R. Rochette M. I. p.

388 zu Taf. 68. 2 ausgegangen ist, wird auf's Beste unterstützt, wenn wir auf einem Exemplar (Nro. 94.), neben dem Träger ein im luftigen Geisterschritt einherstürmendes, ganz gerüstetes Eidolon sehn, welches eben nur das des Achilleus sein kann, sie wird keineswegs beeinträchtigt, durch die Anwesenheit einer Frau (Nro. 93, 95, 98) oder deren zwei (Nro. 94, 96, 97.), welche dem Träger entweder vorangehn oder denselben erwarten, denn die Namen Thetis, Briseïs und vielleicht auch Tekmessa bieten sich leicht zur Erklärung. Auch ein Alter, welcher in zwei Nummern (95 u. 102) Aias mit seiner Last erwartet, ist als Phoinix ungezwungen zu deuten. Etwas zweifelhaft aber wird die Sache, wenn wir in derselben Nummer und in Nro. 101. einen sehr bestimmt phrygisch kostumirten Bogenschützen, dort nebst einem Hopliten in der Begleitung des Trägers, hier entfliehend sehen. Denn wir sind es gewohnt, durch phrygische Bekleidung der Personen oder einer derselben Troia als Local der Handlung, Troer als die Handeluden bezeichnet zu sehn. Und so wäre es nicht unmöglich, namentlich in Nro. 102. den Transport von Hektor's Leiche, die Einbringung in Troia zu erkennen, und den Greis Priamos, die Frau Andromache oder Hekabe zu benennen. Dass die getragene Leiche gerüstet ist, steht allerdings entgegen, und es ist möglich, dass das phrygische Kostum des Bogenschützen ohne bestimmte Absicht gewählt, und ähnlich aus athenischem Alltagsleben, aus der Erinnerung an die skythischen Polizeisoldaten in heroisches Wesen übertragen ist, wie nach Jahn's Vermuthung (Arch. Beitr. S. 397) der Name „Skythes" des Gefallenen, über welchen in dem oben (S 407) erwähnten Vasenbild Diomedes und Hektor kämpfen. Die zweifellose Entscheidung wird der Entdeckung eines Exemplar's mit Namenbeischriften vorzubehalten sein, während wir nach dem erwähnten eigenthümlichen Accedens der beiden angeführten Vasen noch nicht berechtigt sind, die sonst in alle Wege passende Erklärung aufzugeben. — Die hier in Rede kommenden Vasen sind die folgenden.

Nro. 93. Amphora, vormals Durand'schen Besitzes (Nro. 404.), abgeb. in Rochette's M. I. pl. 68. 2. Gebeugt unter der Last des gerüsteten Leichnam's schreitet Aias daher, ihm voran mit grossen Schritten und umblickend eine Frau, Thetis oder auch Briseïs, jedoch wahrscheinlicher erstere.

Nro. 94. Amphora im röm. Kunsthandel gezeichnet, und abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 215. Aias auch hier schwer gerüstet, aber weniger gebeugt, die Leiche ohne Helm, beiderseits eine Frau, Thetis und Briseïs [39]). Aias voran im Luftschritt das gerüstete Eidolon des Peleiden, ganz wie auf dem Skarabäus mit den Namen, unten Nro. 106. (Gal. myth. 171bis, 602), nur dass hier das Eidolon nackt ist [40]); vgl. Nro. 99.

Nro. 95. Oinochoë im Vatican, abgeb. Mus. Greg. II. 2. 2a. hinter Aias mit der gerüsteten Leiche eine ruhig stehende Frau, vor der Hauptgruppe ein bärtiger Alter mit dem Scepter. —

Nro. 96. Vase aus der Basilicata, im Besitz des Hrn. Nicola d'Aquino, beschrieben von Minervini im Bull. v. 1842. p. 81 ff. mit Berücksichtigung mehrer der übrigen Exemplare. Auch hier umgeben die Hauptgruppe die zwei Frauen.

Nro. 97. Vase der Hamilton'schen Sammlung, abgeb. in Tischbein's Vases d'Hamilton IV. 33. Die Hauptgruppe in gewohnter Weise, eine vorangehende Frau und eine folgende, letztere deutlich mit der Geberde der Klage. Unleserliche Inschriften zu allen Figuren.

Nro. 98. Amphora von Chiusi in Berlin Nro. 1927 Dem mit Achilleus Leiche belasteten, schwer gerüsteten Aias

39) Nach Rochette M. I. p. 109. Nro. 106. wäre die der Hauptgruppe folgende Frau Kalliope zu benennen. — 40) Wie Gerhard a. a. O. dazu kommt, dies Eidolon mit Patroklos Namen zu belegen, sehe ich nicht ein.

tritt eine Frau entgegen, welche Gerhard Tekmessa benennt, für die aber auch die Namen Thetis und Briseïs sich bieten. —

Nro. 99. Hydria canino'schen Besitzes, de Witte, Cab. étr. Nro. 148. Auch hier ist neben Aias, der die Leiche des Peleiden trägt, dessen Schatten dargestellt, den als solchen auch Gerhard A. V. III. S. 125. Note 51e. anerkennt. —

Nro. 100. Stamnos candelorischen Besitzes, notirt bei Gerhard, auserl. Vasenbb. III. S. 125. Note 51 f. ohne nähere Angabe. — Sodann die beiden Vasenbilder, in denen den leicht erklärbaren Personen der fragliche phrygische Bogenschütz beigefügt ist:

Nro. 101., Durand'sche Amphora Nro. 405. Die Hauptgruppe in gewohnter Weise, vor derselben Thetis, voranschreitend mit zurückgewandtem Blick. Hinter der Hauptgruppe den Bogenschütz entfliehend. Möglich, dass hiedurch der Augenblick des vorangegangenen Kampfes nahe an die gegenwärtige Rettung von Achilleus Leiche gerückt werden soll, und dass der Bogenschütz als Vertreter der abgeschlagenen Troer zu betrachten ist. Möglich aber auch, dass wir in ihm Paris zu erkennen haben, und dass an den noch weiter zurückliegenden Augenblick erinnert werden soll, wo Achilleus durch Paris Pfeil getroffen dahinsank. Eine solche Zusammenrückung getrennter, aber poëtisch verbundener Momente ist keineswegs unerhört. — Ueber den Bogenschützen in

Nro. 102., einer Amphora im Vatican, Mus. Greg. II. 50, 2a und in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 212 ist schon geredet. Er gehört hier bestimmt und unverkennbar zu den Personen der Hauptgruppe, denn er geht in dem Zuge, welcher ausser Aias mit der Leiche aus der voranschreitenden Frau und einem der Hauptgruppen folgenden Hopliten besteht, als letzter in der Reihe. Diesen Zug empfängt ein weisshaariger und weissbärtiger Alter, einen

langen Stab in der Linken, die Rechte in lebhafter Gesticulation hoch erhoben.

Nach Betrachtung dieser Vasengemälde wenden wir uns zu einem der bedeutendsten Kunstwerke des Alterthums, zu

Nro. 103., der unter dem Namen Pasquino [41]) bekannten Statuengruppe des Aias mit Achilleus Leiche, Taf. XXIII. Nro. 5. abgebildet.

Es ist bekannt, dass Visconti in der Gruppe Menelaos mit Patroklos Leiche nach dem 17. Gesang der Ilias erkannte. Aber weder stimmt die Handlung genau mit der Beschreibung des Dichters, in welcher zuerst Menelaos den einmal erhobenen Leichnam, beim Andringen der Troer wieder hinlegt (Vers 666) was hier nicht ausgedrückt sein kann, sodann denselben, jedoch mit Meriones zusammen fortträgt, während Aias die Troer abwehrt, noch ist in der Gestalt des Trägers der Charakter des Menelaos, wie er sich vor unserer Phantasie aus der Poësie festgestellt hat, ausgedrückt, vielmehr trifft Gesicht und mächtige Gestalt mit dem

41) Es sind drei mehr oder weniger vollständige antike Wiederholungen vorhanden: a) in Florenz, sonst am Ponte Vecchio, abgeb. in Maffei's Raccolta 42, in Tischbein's Homer V. 4, Millin Vases II. 72. 8, Gal. myth. 583, Inghirami Gal. om. II. 156; Clarac pl. 825. Nro. 2084.; b) ebendaselbst und viel vorzüglicher im Palast. Pitti, s. Inghirami Descr. del real palazzo Pitti p. 9, Meyer, Jen. Lit. Zeitg. 1806. Nro. 25; c) in Rom, der s. g. Pasquino. S. Fiorillo im Tübinger Kunstblatt von 1824 Nro. 47 über Marforio und Pasquino. In Gyps ergänzt von Mengs (im M.'schen Museum in Dresden Nro. 38). Nach 5 verschiedenen antiken Resten eine vierte Ergänzung von Ricci in Berlin; s. Toelken, vert. geschn. Steine S. 264. Ausserdem treffliche Fragmente aus Hadrian's Villa zu Tibur (Aias Kopf und die Beine der Leiche) im Pio-Clem. VI. 18. 19. — Eine kleinere Copie in Marmor bei dem Bildhauer Morison erwähnt Visconti P. Cl. a. a. O. — Für die Bedeutung der Gruppe s. besonders Welcker's akad. Kunstmuseum zu Bonn Nro. 135, S. 75 ff. (der neueren Ausg., Nro. 45 der älteren). Ueber mehre Wiederholungen des Kopfes des Aias allein s. das. Note 115. —

Ideal des älteren Aias zusammen. An dem Kopfe [42]) erkannte Aias Payne Knight, Müller im Handb. §. 415, 2 (S. 714 der 3. Ausg.) stimmte ihm hierin bei, sowie Welcker und Andere, und ich halte hieran bestimmt fest, mag Emil Braun [43]) darin, dass man diesen Helden für Aias hielt, noch so sehr einen Beweis finden, wie weit wir noch von dem sicheren Verständniss solcher Kunstwerke entfernt sind. Ist aber einmal in dem Träger der Leiche Aias erkannt, so bleibt Nichts übrig, als in dem Todten Achilleus anzuerkennen, denn Aias ist nicht der Träger von Patroklos Leichnam, und es ist augenscheinlich eben so wenig richtig, wenn Müller sich so mit Homer abzufinden versucht: „die Handlung sei, den Bedingungen der plastischen Kunst gemäss mehr concentrirt als bei Homer, derselbe Held trage weg und wehre ab“, da von Abwehren hier gar nicht die Rede sein kann, sondern nur von Aufheben, wie auch Bröndsted's Annahme [44]) das Richtige trifft, wenn er will, dass wir die Stelle, wo Aias die Leiche des Patroklos mit dem Schilde decke, als die wahre poëtische Unterlage und Veranlassung jener Vorstellung der Kunst anerkennen sollen. — In dem 2. Fragmente der Kleinen Ilias heisst es:

Αἴας μὲν γὰρ ἄειρε καὶ ἔκφερε δηϊοτῆτος
ἥρω Πηλείδην κ. τ. λ.

und dies *ἀειρεῖν*, das Aufheben der Leiche aus dem Getümmel ist es genau, was die Gruppe ausdrückt. Der empor-

42) Einem Exemplar im brit. Mus., Spec. of anc. sulpture I. 54 auch in den Marbles of the brit. Mus. II. 23. — 43) In seinen „Grundzügen der Denkmälerkunde“ in Gerhard's arch. Nachlass aus Rom 1852. S. 49. — Ich erkenne vielmehr einen Beweis davon, wie weit uns Vorurteil vom richtigen Sehen abhalten kann, darin, dass Braun in dem Gesichte des angeblichen Menelaos und in seiner Stellung ein Gebet erkennen will, das der Held während seiner glänzendsten Grossthat zu den Göttern um Hilfe richte. Das ist mindestens eben so unrichtig, als dass Visconti das *πάντοσε παπταίνων* des weggehenden Menelaos in der Il. XVII. 674 auf die Kopfbewegung unserer Statue anwenden wollte. — 44) Die Bronzen von Siris, Kopenhagen 1837. S. 132.

gerichtete Kopf, der zum Ruf geöffnete Mund verbindet die Gruppe mit den übrigen Personen der zu denkenden Handlung, Aias hat nicht Zeit, die gerettete Leiche des Freundes zu betrachten, wodurch die Gruppe in sich abgeschlossen wäre, er schaut empor in die Schaar der andringenden Troer, und sein Ruf gilt dem abwehrenden Odysseus, fest zu stehn und nicht zu weichen. — Die Einwendungen, welche man gegen diese Erklärung aus der Angabe der Wundenmale im Rücken und aus der Waffenlosigkeit der Leiche machen könnte, halte ich durch Welcker's Besprechung a. a. O. S. 78 u. 79 für beseitigt, namentlich darf uns hier die Waffenlosigkeit, die ich in Bezug auf Vasengemälde als wenigstens ein Unterscheidungsmerkmal zwischen Patroklos und Achilleus Leiche ein paar Male aufgestellt habe, keinen Anstoss geben, denn die Vasenmalerei und die Sculptur einer solchen Gruppe haben verschiedene Gesetze, und, so schön hier der nackte Jünglingskörper in den Armen seines Trägers und über dessen Knie liegt, so ungefällig würde die Gruppe durch eine Wappnung, ja nur durch Hinzufügen von Helm und Schild werden. —

Dieser grossartigen Statuengruppe entsprechen nun mehre kleinere Kunstwerke; zunächst das Relief an einem bronzenen Gefässhenkel in Berlin, den Gerhard, auserl. Vasenbb. III. S. 125. Note 51 erwähnt, und sodann mehre geschnittene Steine, für deren durchgängige Echtheit ich jedoch nicht garantiren mögte. Auf Toelken's Auctorität hin betrachte ich als echt

Nro. 104., ein mir im Gypsabguss vorliegendes und nach demselben Taf. XXIII. Nro. 4 gezeichnetes Smaragd-Plasma der berliner Sammlung IV. 259, welches der Gruppe durchaus entspricht, nur dass Aias den Leichnam nicht mit beiden Händen gefasst hat, sondern nur mit der Rechten umschlingt, während er in der Linken Speer und Schild hält. Ausserdem ist eine Stele hinter der Gruppe angebracht, welche füglich die Nähe der Stadt andeuten kann. —

Aehnlich sind in Berlin 4 antike Pasten unter den Nummern 260—263 der IV. Classe bei Toelken. — Sehr interessant ist dann ein anderer geschnittener Stein derselben Sammlung,

Nro. 105., ein dunkelster Sarder (Taf. XXIII. Nro. 10.), bei Toelken IV. 307. Achilleus gewaffnete Leiche sinkt von Aias, ähnlich wie Penthesileia von Achilleus unterstützt (s. oben S. 510 f. Nro. 23—27. Taf. XXI. Nro. 9—13.) vorüber zu Boden, während Odysseus, deutlich durch den Pilos bezeichnet sich rückwärts gegen die andrängenden Troer zur Abwehr wendet. Ganz nach dem Epos. — Denselben Gegenstand stellt ausser der antiken Paste das. Nro. 303, der auch Toelken diesen Namen giebt, wieder, scharf aufgefasst, ein Karneol das Nro. 264 dar, welcher mit Unrecht als Menelaos und Meriones mit Patroklos Leiche bezeichnet worden ist, da Il. XVII. 717 f. nicht entspricht.

Aber nicht allein für die Statuengruppe können wir in geschnittenen Steinen Parallelen nachweisen, sie bieten sich uns ebenfalls für die Vasenbilder. Zunächst den unter Achilleus Leiche knienden Aias, wie in den Vasenbildern oben Nro. 88—91, zeigen uns beispielsweise folgende Steine:

Nro. 106. Skarabäus in Petersburg (Taf. XXIII. Nro. 7.), abgeb. in der Gal. myth. 171.bis, 602. Die Namen *AIFAΣ* (rückl.) und *AXEAE* sind beigeschrieben, Achilleus Leiche ist waffenlos, das Eidolon des Peleiden, eine kleine nackte Gestalt, eilt Aias voran dem Griechenlager zu, ganz wie oben in der Vase Nro. 94 [45]).

Nro. 107., zweifarbige ant. Paste in Berlin, bei Toelken IV. 309. Achilleus Leiche ist noch mit dem grossen Schild gewaffnet. — Ganz ähnlich

Nro. 108., ein Karneol der Poniatowsky'schen Sammlung, (abgeb. als Menelaos mit Patroklos Leiche!) in der Gal. om. II. 154. Der Schnitt ist ungleich vorzüglicher.

45) Der Gedanke Millin's an einen Krieger, der, um die Trauerbotschaft zu melden, forteile, ist gewiss ganz unhaltbar.

Auch der mit Achilleus Leiche dahinschreitende Aias der Vasen Nro. 93—102. findet sich wieder beispielsweise in folgenden Steinen.

Nro. 109., einer violetten antiken Paste des älteren Stils, in der berliner Sammlung, bei Toelken II. 259. — Aehnlich im freieren Stil

Nro. 110., ein Karneol daselbst (Taf. XXIII. Nro. 9.) bei Toelken IV. 310. Achilleus Leiche gewappnet und behelmt, der Pfeil steckt noch in seinem Fusse. — Auch in der Sammlung der Frau Mertens - Schaaffhausen in Bonn findet sich ein gleicher Karneol.

Achilleus Todtenklage findet sich mit Sicherheit nur auf der Tabula Iliaca, wo *ΘΕΤΙΣ* und eine *ΜΟΥΣΑ* an Achilleus Mnema (*ΑΧΙΛΛΕΙΟΝ*) stehn. Dass die Vase in Gerhard's auserl. Vasenbb. 209 auf Achilleus sich beziehe, leuchtet mir nicht ein. —

Die Aithiopis schloss mit dem Waffengericht und Aias Zorn und Tod. Mit denselben, in anderem Sinne aufgefassten, dort zu Odysseus wie in der Aithiopis zu Achilleus Verherrlichung erzählten Begebenheiten begann die Kleine Ilias. Der Waffenstreit und Aias Wahnsinn und Tod finden sich in Kunstwerken; da ich aber mich nicht getraue, die auf die Aithiopis und die auf die Kleine Ilias gegründeten zu unterscheiden, werde ich sie zusammen zur Kleinen Ilias besprechen, und schliesse hier die Bilderschau zur Aithiopis.

VI.

Kreis der Kleinen Ilias und der Iliupersis.

Literarische Bearbeitungen: Epos: Ἰλιὰς μικρὰ in vier Büchern von Lesches dem Lesbier [1]. Inhalt nach den Excerpten aus Proklos Chrestomathie:

Das Waffengericht wird gehalten, und es trägt nach Athene's Rathschluss Odysseus den Sieg davon; Aias aber wird wahnsinnig, verheert die Beute der Achäer (die Heerden) und tödtet sich selbst. Darauf fängt Odysseus Helenos aus dem Hinterhalt, und nachdem dieser über Ilion's Untergang geweissagt hat, holt Diomedes [mit Odysseus] Philoktetes von Lemnos. Von Machaon geheilt tödtet dieser in einem Zweikampf Alexandros. Den von Menelaos geschändeten Leichnam erringen und bestatten die Troer. Hierauf heirathet Helena Deïphobos. Dem von Skyros herbeigeholten Neoptolemos giebt Odysseus die Waffen seines Vaters, der dem Sohne als Geist erscheint. Eurypylos aber, Telephos Sohn kommt den Troern zu Hilfe und es tödtet ihn, der sich im Kampfe hervorthut, Neoptolemos. Die Troer werden in der Stadt belagert. Epeios zimmert nach Athene's Angaben das hölzerne Ross. Odysseus aber schleicht sich in Verkleidung und Entstellung in Ilion als Kundschafter ein, und, von Helena erkannt, beräth er mit dieser über die Einnahme der Stadt, und kehrt, nachdem er einige Troer getödtet hat, zu den Schiffen zurück. Darauf entführt er mit Diomedes zusammen das Palladion aus Troia. Nachdem sich hierauf die Tapfersten im hölzernen Ross verborgen haben, verbrennen die übrigen Hellenen die Zelte, und fahren nach Tenedos ab. Die Troer aber, indem sie von den Leiden [des Krieges] befreit zu sein meinen, führen das hölzerne Ross in die Stadt, indem sie einen Theil der Mauer einreissen, und sie halten Festgelage, als hätten sie die Achäer besiegt.

Hieran schloss sich die in den Excerpten nicht erhaltene eigene Persis der Kleinen Ilias, über die Welcker, Ep. Cycl. II. S. 243 ff. zu vergleichen ist. Neben dieser aber bestand als eigenes Ganzes die Ἰλίου Πέρσις in zwei Büchern von Arktinos, dem Dichter der Aithiopis [2]. Inhalt nach den Excerpten aus Proklos Chrestomathie:

Die Troer umstehen, Verdacht schöpfend, das hölzerne Ross und berathen, was zu thun sei. Und die Einen rathen, es den Abhang hinabzustürzen, die Anderen es zu verbrennen, noch Andere aber sagen, man müsse es als Heiligthum der Athene aufstellen. Und endlich siegt der Rath dieser Letzten, und indem sie sich zur Fröhlichkeit wenden, halten sie Festgelage, wie befreit vom Kriege. Während dessen aber erscheinen zwei Schlangen und tödten Laokoon und den einen seiner Söhne. Ueber dies Zeichen bestürzt zieht Aineias mit den Seinigen auf den Ida. Und Sinon, der vorher durch Verstellung hereingekommen war, erhebt den Achäern die Fackeln. Die von Tenedos herbeigeschifften und die aus dem hölzernen Ross fallen in die Feinde, und, nachdem sie Viele getödtet haben, nehmen sie die Stadt mit Gewalt. Neoptolemos mordet Priamos am Altar des Zeus Herkeios; Menelaos aber findet Helena auf, und führt sie, nachdem er Deïphobos getödtet hat, zu den Schiffen. Kassandra aber reisst Aias, den Sohn des Oïleus, mit Gewalt von dem Schnitzbild der Athene und stürzt dies Schnitzbild selbst mit um. Erzürnt darüber wollen die Achäer Aias steinigen, der aber flüchtet auf den Altar der Athene, und wird aus der drohenden Gefahr gerettet. Darauf fahren die Hellenen ab, und es bereitet ihnen Athene einen Sturm; und nachdem Odysseus Astyanax getödtet hat, erhält Neoptolemos

1) Zweifelhaft ob von Mitylene oder von Pyrrha. Vgl. Welcker Ep. Cycl. I. S. 267. — 2) Vgl. Welcker Ep. Cycl. I. S. 214. II. S. 181, 192, 222 ff.

Andromache als Ehrengeschenk. Die übrige Beute wird getheilt. Demophon und Akamas aber finden Aithra auf, und führen sie mit sich. Darauf, nachdem sie die Stadt mit Feuer zerstört haben, opfern sie Polyxena auf Achilleus Grabe.

Trilogien von Aischylos [3]); Tragödien [4]) von Sophokles, Euripides, Jon, Achaios, Philokles, Jophon, Euripides d. Neffen, Agathon, Kleophon, Astydamas d. j., Theodektes; ausserdem die 8 von Aristoteles [5]) als aus dem Stoffe der Kleinen Ilias entnommen angeführten Tragödientitel, welche zum Theil mit den schon genannten zusammenfallen mögen; römische [6]) von Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Pacuvius, Attius, Jul. Cäsar Strabo, Pomponius Secundus und Seneca. Spätes Epos von Quintus von Smyrna (*τῶν μεθ' Ὁμήρου βιβλ. στ' — ιδ'*), Tzetzes (Vs. 480 ff. der Posthomerica); römische Bearbeitung der Zerstörung Troias von Virgilius: Aeneïs Buch 2. —

3) Sicher a) die Titel *Λήμνιοι* = *Φιλοκτήτης*, *Φιλοκτήτης* (*ἐν Τροίᾳ*) und sicher nach dem bekannten Vers Arist. Ran. 1451: *οὐ χρὴ λέοντος σκύμνον ἐν πόλει τρέφειν* der Inhalt einer *Ἰλίου πέρσις*. Welcker Gr. Tragg. I. S. 39 ff., Rhein. Mus. V. 466 ff. wogegen in Bezug auf den Titel des 3. Stückes Hermann, de Aeschyli Psychostasia p. 14. b) *Ὅπλων κρίσις*, *Θρῇσσαι*, *Σαλαμίνιαι*, Trilogie S. 438 ff. Gr. Tragg. I. S. 37. — 4) Sophokles: *Αἴας μαινόμενος*, *Φιλοκτήτης*, *Φιλοκτήτης ἐν Τροίᾳ*, *Δόλοπες* = *Φοῖνιξ* Welcker Gr. Tragg. I. S. 140 ff., *Λάκαιναι* das. S. 145, *Λαοκόων* das. S. 151, *Σίνων* das. 157, *Ἑλένης ἁρπαγή* das. 158, *Αἴας Λοκρός* das. 161, *Αἰχμαλωτίδες* das. 171, *Πολυξένη* das. 176. Spross: *Ἀντηνορίδαι* das. 166 und der unsichere Titel *Πρίαμος* das. 157. — Euripides: *Φιλοκτήτης* (in Lemnos) das. II. S. 512, *Ἐπειός* das. 523, *Τρῳάδες*, *Ἑκάβη*. — Jon: *Φρουροί* das. III. 948. Achaios: *Φιλοκτήτης* (*ἐν Τροίᾳ*) das. 961 f. Philokles: *Πρίαμος* (?) das. 967. Jophon: *Ἰλίου πέρσις* das. 976. Euripides der Neffe: *Πολυξένη* das. 980. Agathon: *Ἰλίου πέρσις* das. 992. Kleophon: *Πέρσις* das. 1010. Astydamas d. j.: *Αἴας μαινόμενος* das. 1060. Theodektes: *Αἴας*, *Φιλοκτήτης* und *Ἑλένη* das. 1072 ff. — 5) Aristoteles poët. cap. 23. *ἐκ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος πλέον ὀκτὼ τραγῳδίαι· οἷον Ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, Πτωχεία, Λάκαιναι. Ἰλίου Πέρσις καὶ Ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες.* — 6) Livius Andronicus: Aiax und Equus Troianus das. S. 1368. Naevius: Equus Troianus das. 1369. Ennius: Aiax nach Sophokles, Philoctetes (?), Hecuba nach Euripides das. 1375. Pacuvius: Armorum iudicium das. 1381 f. Iliona als Spross das. 1150 ff. Attius: Armorum iudicium, Philocteta Lemnius Troades nach Aischylos, Neoptolemus, Deiphobus, Antenoridae, Astyanax nach Sophokles, Hecuba nach Euripides das. 1387 ff. Jul. Caesar Strabo: Tecmessa das. 1398 f. Pomponius Secundus: Armorum iudicium das. 1442. Seneca: Troades seu Hecuba.

Die Bildwerke zum Kreise der Kleinen Ilias sind, ausgenommen eine starke, aber namentlich durch Gemmenbilder starke Gruppe, die Darstellungen des Palladienraubes nämlich, nicht eben sehr zahlreich und lassen sich unter vier Hauptrubriken: Waffengericht und Aias Tod, Philoktetes, Palladienraub und hölzernes Ross bequem zusammenfassen. In diesen selben Stoffen sehen wir nun auch die Tragödie besonders thätig, und in nicht wenigen Bildwerken tritt die tragische Bearbeitung sehr bestimmt als Quelle hervor. Dass hiedurch auf das Epos und seinen Werth, auch in der Behandlung des reichen und mannigfaltigen Stoffes, nicht eben das günstigste Licht fällt, darf um so weniger geläugnet werden, als die meist sehr bestimmt charakteristischen Begebenheiten insignificante Kunstwerke, die wir nur nicht zu erkennen oder zu deuten wüssten, schwerlich in grosser Zahl hervorrufen konnte, wie das bei den vielen Kämpfen der Ilias der Fall ist. Für die geringe Zahl der episch begründeten Bildwerke in diesem Kreise giebt uns eine Anzahl sehr charakteristischer, tragisch begründeter einigen Ersatz.

I. Waffengericht und Aias Selbstmord.

1. Das Waffengericht oder der Streit um die Rüstung des Achilleus.

Aias und Odysseus haben Achilleus Leiche aus den Händen der Troer gerettet; Aias hat sie auf seinen Schultern hinweggetragen aus dem Getümmel, Odysseus die nachdrängenden Troer abgewehrt. Der Peleide ist bestattet, die Musen haben an seinem Scheiterhaufen den Threnos gesungen, Wettspiele sind zu seinen Ehren angestellt, verschiedene Preise für Jeden, der kämpfen wollte und konnte, ausgesetzt worden. Um den köstlichsten Preis aber, um Achilleus hephaistische Rüstung durften nicht alle Achäer kämpfend in die Schranken treten, nur den beiden Rettern der

Leiche gebührte ein Anspruch. Wessen Verdienst am grössten, ist zweifelhaft, endlich siegt Odysseus, ihm fällt der herrliche Preis zu, dessen Verlust Aias so wenig verträgt, wie die Kränkung, besiegt zu sein. So fällt der Telamonier durch das eigene Schwerdt. Diese Thatsachen konnten von zwei Seiten beleuchtet werden und sind, meiner Ueberzeugung nach in zwei Epopöen von diesen zwei Seiten beleuchtet worden. Einmal gab es keine grössere Verherrlichung des Achilleus, als den Streit um seine Waffen, als Gipfel der Ehrenkämpfe nach seinem Tode. In diesem Sinne, auf Achilleus noch einmal scharf zurückweisend, seine Herrlichkeit noch einmal hervorhebend, fasste Arktinos den Waffenstreit, und schloss mit ihm seine Aithiopis-Achilleïs, kurz die untrennbar verbundene Folge des Waffengerichts, Aias Tod anfügend. Andererseits aber beginnt nach dem Waffengericht eine Zeit im Kriege gegen Ilion, in der, nach Achilleus und Aias Tode, Odysseus, Lesches Held, mit klugem Rath und energischen Wagnissen eine erfolgreichere Thätigkeit entfaltet, als die der grösseren Todten gewesen war. Die Kleine Ilias ist eine Aristeia des Odysseus, und an die Spitze seines Gedichtes, seiner Odysseia stellt der Epiker seines Helden Sieg über den gewaltigen Gegner, stellt er das Waffengericht als eben so natürlichen Anfang, wie dasselbe unter anderer Betonung ein natürlicher Schluss der Aithiopis war. — Was aber die Form des Waffengerichtes selbst anlangt, so ist Welcker's Annahme (Ep. Cycl. II. S. 178) sehr wahrscheinlich, dass Arktinos mit Homer übereingestimmt habe, in dessen Odysseia XI. Vers 546 gesagt wird:

παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη,

gefangene Troer nämlich, deren Sinn Athene leitete. Aus der Kleinen Ilias wissen wir aus Fragm. 2. (W.), dass Lesches an die Stelle der Gefangenen troische Mädchen setzte, welche, in einem Gespräch auf der Mauer belauscht, Odysseus grösseres Verdienst um die Rettung von Achilleus Leiche constatiren halfen.

An der Spitze der Kunstdarstellungen des Waffengerichts nennen wir als

Nro. 1 und 2., zwei Bilder des Timanthes und des Parrhasios, welche in einem ἀγὼν γραφικός [1]) auf Samos gegen einander ausgestellt wurden, wobei Timanthes über Parrhasios siegte. Aus Ael. V. H. IX. 11, Athen. XII. 543. e und Plin. XXXV. 36. §. 5. erfahren wir über die Bilder selbst nichts Näheres, nur das bon mot des Parrhasios, um seiner selbst willen sei ihm die Sache gleichgiltig, aber er trauere mit seinem Helden, der zum zweiten Male durch ungerechten Richterspruch besiegt sei, welches uns jedoch den Gegenstand im Ganzen deutlich genug bezeichnet.

Von erhaltenen Kunstwerken sind nur zwei bekannt, welche den Waffenstreit selbst enthalten. Keines von ihnen drückt genau weder die eine noch die andere Erzählung der Epen aus, und ihre speciellen Quellen sind bei der Häufigkeit der Bearbeitungen grade des Waffengerichtes schwerlich zu ermitteln. Das erstere dieser Denkmäler ist

Nro. 3., das Relief der bei Ostia ausgegrabenen Vorderseite eines Sarkophags [2]) (Taf. XXIII. Nro. 3.), abgeb. in den Monumenten des Instituts II. Taf. 21., und erörtert von Meyer in den Annalen VIII. S. 22 ff. In der Mitte des architektonisch durch Säulen und Bogen decorirten Feldes sitzt auf erhöhtem Thronsessel ein nur unterwärts mit dem Himation bekleideter Mann, der Richter. Dieser ist Agamemnon genannt worden, und Agamemnon erscheint an diesem Platze allerdings als der natürlichste Vertreter des Heeres in seiner Gesammtheit. Dennoch aber machen mich die Formen des leider abgestossenen Gesichtes in ihren Umrissen zweifelhaft, ob nicht der Mann älter sei, als wir Agamemnon denken dürfen. Auch die Formen des keineswegs hoch gewachsenen Körpers, weisen schwerlich auf den Heerfürsten, eher auf einen alten Mann. Sollte es deshalb nicht

1) Ueber graphische Agonen s. Müller's Handb. §. 138. 3. — 2) Ueber diese Ausgrabungen Bull. 1834. S. 129.

wohl möglich sein, Nestor zu erkennen, dem, als dem ehrwürdigen Greise, hier als Ehrenamt der Vorsitz in diesem Gericht ertheilt wäre? oder Phoinix, dem, als dem Pfleger des Peleiden, nach dessen Tode die Hut seines Nachlasses zugefallen, oder von Thetis übertragen worden wäre? — Der Streit ist augenscheinlich entschieden, nicht allein die Bewegung der rechten Hand des Richters, mit der er auf die vor ihm liegenden Waffenstücke, Helm, Schild und Panzer hinweist, sondern auch das Herantreten des durch seinen Pilos unzweifelhaft bezeichneten Odysseus, der eben von den ihm zugesprochenen Waffen Besitz ergreifen will, beweisen dies. Sehr charakteristisch ist nun Aias Darstellung. In dem 4. Fragment der Aithiopis (W.) welches, wie ich glaube, Welcker[3]) mit dem grössten Rechte auf den Schluss der Aithiopis und das Waffengericht bezogen hat, heisst es, dass Podaleirios, der von seinem Vater die Gabe erhalten habe:

ἄσκοπά τε γνῶναι καὶ ἀναλθέα ἰήσασθαι,

zuerst Aias flammenden Blick und den tief erregten Gedanken bemerkt habe:

ὅς ῥα καὶ Αἴαντος πρῶτος μάθε χωομένοιο
ὄμματα τ' ἀστράπτοντα βαρυνόμενόν τε νόημα.

Mit diesem in der höchsten Aufregung und Empörung flammenden Blick und mit emporgesträubten Haar sehen wir hier den Telamoniden am Ende rechts weggehen, eine gewaltige Gestalt, welche die anderen Personen alle um einen halben Kopf überragt. Ein älterer, ebenfalls bärtiger Gefährte begleitet ihn mit dem Ausdruck der Verwunderung, während ein Jüngling, der den Helm gefasst hält, und der ebenfalls zu Aias Genossen zu gehören scheint, diesem ein Wort nachruft. Auf Odysseus Seite finden wir drei Jünglinge, von denen einer sitzt. Die beiden stehenden, ganz mit der grossen Chlamys bekleideten, halte ich für Achäer und Begleiter

3) Ep. Cycl. II. 178 f. Vgl. d. Emendation des Fragments das. S. 526 f.

des Laërtiaden; in dem auf einem Felsstück oder Baumstamm Sitzenden aber glaube ich einen Vertreter der gefangenen Troer erkennen zu dürfen, welche nach Arktinos, auf den uns auch Aias flammendes Auge hinweist, die Geschworenen im Waffengericht waren. —

Einfacher ist das andere Monument,

Nro. 4., der Boden einer Silberschale[4]) mit gravirter Zeichnung (Taf. XXIV. Nro. 1.), im Besitze des Hrn. Stroganoff, abgeb. in Millin's Magazin encyclop. V. p. 372 und danach Gal. myth. 173, 629. Hier sitzt Athene selbst als Richterin in der Mitte beider Helden. Sie wendet Blick und Rede, mit erhobener Linken den Spruch verkündend gegen Aias, der redend und auf die Waffen vor der Göttin deutend dasteht. Auf der anderen Seite Odysseus in einer seltsamen Stellung und Geberde, die Knie etwas gebeugt, den Kopf in den Nacken geworfen, einer Stellung, die verwandt in Darstellungen des Palladienraubes wiederkehrt, und die wahrscheinlich nur eine leidenschaftlich vorgetragene Rede bedeuten soll. Ueber ihm eine kleine Figur in Wolken, welche Nike genannt worden ist, die aber nicht sowohl in Bezug zu Odysseus als zu Athene zu stehn scheint, gegen welche sie, wie eilig meldend, die Hand ausstreckt. Trotz der Einfachheit der Composition ist die Darstellung keineswegs klar, und lange nicht so charakteristisch wie diejenige in Nro. 3. [5]). —

2. Aias im Wahnsinn und sein Tod.

Wir beginnen auch hier mit einem literarisch überlieferten und zwar einem hoch berühmten Kunstwerk,

Nro. 5., einem Gemälde des Timomachos, welches als Gegenstück einer über den Kindermord brütenden

4) Vgl. Rochette im Journ. des savants 1830. p. 426. — 5) Die Gemmen in Berlin Nro. 328 u. 329 der IV. Classe bei Toelken, welche Aias darstellen sollen, der im Waffenstreit auf die Waffen Anspruch erhebt, sind in dieser Bedeutung unsicher.

Medeia, früher in Kyzikos ausgestellt, von Cäsar um 80 Talente erkauft, und in den Tempel seiner Venus Genitrix geweiht wurde. Wir haben über dies Gemälde eine Reihe von Anführungen [6]), welche aber, nachdem mehre neuere Gelehrte über dieselben gehandelt [7]), erst Welcker, Kleine Schriften III. S. 450 ff. gehörig verbunden und beleuchtet hat. Danach erscheint als der locus classicus obgleich der Maler nicht genannt ist, die Stelle bei Ovid, wo es heisst:

Utque sedet vultu fassus Telamonius iram,
Inque oculis facinus barbara mater habet.

Die als Gegenstücke gemalten Bilder sind hier bestimmt bezeichnet, und, obwohl nur kurz, doch scharf und sehr wahrscheinlich nach eigener Anschauung der Gemälde charakterisirt. Es hat deshalb Ovid's Wort hier grösseres Gewicht als die ausführlichere, aber nur gelegentliche Notiz des Philostratos, welcher von einem unter den Heerden rasenden oder nach dem Wahnsinn sitzenden, und über seinen Mord sinnenden Aias redet. Nicht so haben wir das Gemälde aufzufassen, sondern es stellte Aias nach einem ähnlichen Motiv dar, wie es uns in dem bereits angeführten Fragment der Aithiopis gegeben ist: tief erzürnt über den Spruch, der ihn gegen Odysseus zurücksetzte, mit seinem Zorn kämpfend, wohl mit dem flammenden Blick des arktinischen Verses und unseres Reliefs Nro. 3. in der Einsamkeit sitzend und über seinen Selbstmord brütend. — Die anderen Stellen sind für die Zeitbestimmung des Werkes wichtiger, als für seinen Inhalt und namentlich geht aus der ciceronianischen Stelle, welche ganz gewiss auf dasselbe Kunstwerk zu beziehen ist, wie die Stellen des Plinius (s. Welcker S. 456), hervor, dass die Bilder weit älter als Cäsar

6) Cic. in Verr. IV. 60. 135; Ovid. Trist. II. 525; Plin. H. N. VII. 38, XXXV. II. sect. 40, 4 u. 9.; Philostr. Vita Apoll. Thyan. II. 10; Anthol. Palat. IV. 6. 38. — 7) Winckelmann, G. d. K. V. 3. 15; Lessing, Laokoon S. 28; Lobeck zu Soph. Aias p. 264; Böttiger, De Euripidis Medea p. 16.

waren, und dass das „Caesaris dictatoris aetate pinxit" bei Plin. XXXV. 11. 40. 4 auf Irrthum beruht. —

Arktinos wusste Nichts von einem Rasen des Aias unter den Heerden, und so sehen wir denn auch in Nro. 6, dem Schlussbild des Aithiopisstreifens der Tabula Iliaca, den rasenden Aias (*ΑΙΑΣ ΜΑΝΙΩΔΗΣ*) keineswegs unter erwürgten Thieren, sondern allein sitzen, wie er sich das auf die Erde gestützte Schwerdt unter der Achsel in die Brust bohrt, indem er zugleich mit der rechten Hand nach dem Kopf, mit der linken an das Herz greift. —

Aias unter den getödteten Thieren wie im Beginn der sophokleïschen Tragödie dasitzend mit entblösstem Schwerdt in Scham versenkt, nachdem der Wahnsinn ihn verlassen, und brütend über seinen Mord finden wir in mehren geschnittenen Steinen.

Nro. 7. Karneol der Berliner Sammlung (Taf. XXIV. Nro. 6) bei Toelken Nro. 331. Aias, mit dem Himation nur unterwärts bekleidet, eine gewaltige Heldengestalt, sitzt, das bekränzte Haupt in die rechte Hand gestützt, in der er auch das blosse Schwerdt hält, sinnend unter den erwürgten Thieren, von denen ein Stierkopf und ein Widderkopf zu seinen Füssen sichtbar sind [8]).

Nro. 8. Aehnlich ist eine gelbe antike Paste das. Nro. 330. Auch hier hält Aias das gezückte Schwerdt, jedoch anders als in der vorigen Nummer, und setzt einen Fuss auf einen Stierkopf

Nro. 9., ein Karneol der Blacas'schen Sammlung, welchen Panofka Ann. I. p. 246. Note 13. so beschreibt: Aias sitzt, in der Rechten hält er ein kurzes Schwerdt er-

8) Welcker vergleicht mit diesem Aias und dem einiger der folgenden Nummern im Jugement de Paris p. 82. ff. den an der Grube in der Unterwelt sitzenden Odysseus des Kraters von Pisticci M. d. J. IV. 19. als ein neues Beispiel der Benutzung einer Gesalt oder Composition in verschiedenem Sinn, auf welche schon oben einmal (S. 100. Note 20. hingewiesen worden ist. —

hoben, in der Linken die Scheide; zu seinen Füssen einer der von ihm erwürgten Widder. — Sehr edel ist die Darstellung in

Nro. 10., einer aus Tischbein's Homer in der Gal. om. III. 81. gezeichneten Gemme (Taf. XXIV. Nro. 7.). Aias sitzt auf Felsen in der Einsamkeit, das Schwerdt hält er vor sich hin, den starren Blick des in die Linke gelehnten Hauptes auf die funkelnde Schneide geheftet. Den linken Arm hat er auf das auf einen Widderkopf gestellte Bein gestützt, so dass sich das Bild des in tiefste Trauer und dumpfes Hinbrüten versenkten Helden auf meisterhafte Art in sich abschliesst.

Ein paar Gemmen enthalten sodann Odysseus nach dem Siege, wie er vor den ihm zugesprochenen Waffen nachdenklich dasteht. Das ist die Einleitung zu der Stimmung des Helden in der er, voll edler Bescheidenheit, dem Sohne des Achilleus die väterlichen Waffen schenkt. Die Gemmen sind:

Nro. 11., (Tafel XXIV. Nro. 8.) aus Millin's Pierres gravées inédites in der Gal. myth. 172. 630. und

Nro. 12., ein Sardonyx im röm. Kunsthandel, Impronte Gemm. III. 42, Bull. 1834, p. 119. Hier hält Odysseus den Helm. —

Aias Tod selbst haben wir nur in einem Denkmal, einem Vasenbilde, welches ich aber als rein etruskisches Monument an den Schluss dieser kleinen Reihe setzen zu müssen glaubte.

Nro. 13., Krater in der Sammlung des Baron Beugnot in Paris [9]) (Taf. XXIV. Nro. 2.), abgeb. in den Monumenten des Instituts II. 8. und besprochen von R. Rochette in den Annalen VI. S. 264 ff. (272 ff. [10]). Innerhalb seines Zeltes, welches durch die aufgehängte Schwerdtscheide und ein ebenfalls an hölzernen Pflöcken aufgehängtes Gewandstück bezeichnet wird, während der berühmte siebenhäutige Schild am Boden liegt, hat, wie Rochette richtig bemerkt,

9) Zuerst beschrieben im Bull v. 1833. S. 88. — 10) Vgl. Meyer in d. Ann. VIII. S. 26. —

nach der älteren Tradition, welche den Wahnsinn nicht kennt, der einsame Aias sich sein in den Boden befestigtes Schwerdt in die einzige verwundbare Stelle seines Körpers, unter der Achsel [11]) gebohrt, so dass dasselbe aus der Brust wieder hervordringt. Der etruskische Name des auch hier wie in Nro. 7 bekränzten [12]) Helden, *AIϜAΣ* ist rückläufig beigeschrieben. — Der Revers enthält Aktaion, den vier seiner Hunde angreifen. — Es ist hier nicht der Ort, mich über die eigentlich etruskische Vasenmalerei zu verbreiten, über welche ich auf Rochette's Abhandlung verweise. —

Eine Münze in der Berliner Sammlung im Catal. Pembrok. III. 96. 2., welche den Selbstmord des Aias enthalten soll, kenne ich nur aus der kurzen Anführung bei Meyer a. a. O. unter Nro. 3. —

II. Philoktetes auf Lemnos.

Wir haben oben (S. 324. ff.) zu den Kyprien die Monumente betrachtet, welche Philoktetes Verwundung durch den Schlangenbiss darstellen. Die traurigen Schicksale des auf Lemnos Ausgesetzten und dort lange Jahre mühsam in Qualen der Wunde und in bitterer Noth lebenden Helden sind Allen aus Sophokles Tragoedie zur Genüge bekannt, um mir es möglich zu machen, dass ich mich ohne weiteren Umschweif zu den Kunstvorstellungen dieses in der Einsamkeit sitzenden Philoktetes wende. An ihrer Spitze ist als

Nro. 14 ein Relief in Villa Albani zu nennen (Taf. XXIV. Nro. 3.), abgeb. in Zoëga's Bassirilievi I. 54. In der Felsenöde sitzt der Held neben einem Baum, der ihm dürftigen Schatten gewährt, mit verwildertem Haar und schmerzvollem Blick, das verwundete Bein emporgezogen und mit

11) *Κατὰ δὲ τὴν μασχάλην τρωτός* Pind. Isthm. VI. 75., Schol. Soph. Ai. 824. — 12) Dass dieser Kranz auf Leben nach dem Tode hinweise, kann ich nicht mit Meyer a. a. O. annehmen.

der rechten Hand am Knie umfasst. Hinter dem Helden kriecht eine Schlange den Felsen hinauf, welche hier sicherlich nur angebracht ist, um durch Erinnerung an die Schlange, welche Philoktetes verwundet hatte, die Person des Helden deutlicher zu bezeichnen [13]). Die Ausführung des trefflichen Werkes bedarf meines Lobes nicht. — Sehr verwandt und in anderer Weise sehr deutlich charakterisirend ist dann

Nro. 15 der berühmte Kameo des Boëthos (*BOHΘOY*) (Taf. XXIV. Nro. 9.), abgeb. aus Choiseul-Gouffier's Voyage pittoresque II. pl. 16. in der Gal. om. I. 51. und in der Gal. myth. 115. 704. [14]). Philoktetes sitzt oder lagert vielmehr auf einem Thierfell, den linken Arm auf einen Steinblock gestützt, in felsiger Einöde. Den mit Binden umwikkelten wunden Fuss hat er etwas erhoben, um ihm mit dem Flügel eines Vogels, den sein herakleïscher Pfeil getödtet, Kühlung zuzufächeln. Composition und Ausführung sind gleich vorzüglich, sehr fein beobachtet ist es zum Beispiel, dass der Künstler seinen Helden mit der Hand des linken, aufgestützten Armes nach dem Felsen fassend, oder sich an ihm haltend gebildet hat, wodurch augenblicklich jeder Gedanke an eine bequeme Lagerung entfernt ist. Der Stein wird übrigens seit seinem Bekanntwerden unter die Meisterwerke der Glyptik gezählt. — Eine ganz ähnliche Vorstellung findet sich in

Nro. 16., einem Sardonyxscarabäus der Sammlung Vanutelli, in den Impronte V. 41., Bull. 1839. S. 103. Philoktetes lagert auf einem Löwenfell und fächelt den wunden Fuss mit einem Flügel. — Ebenfalls ähnlich ist der Sardonyx der Townley'schen Sammlung, Tassie-Raspe Nro. 9358. — In Bezug auf die Ausführung, und wohl auch in Bezug auf die Conception dürfte dem Kameo des Boëthos Wenig nachgeben

13) Ganz anderer Meinung ist R. Rochette M. I. p. 289. f., welcher einen Genius loci des Gebirgs erkennen will. — 14) Tassie-Raspe Nro. 9357. Pl. 18. Impronte gemm. del Inst. III. 83.

Nro. 17., eine Karneolgemme der berliner Sammlung (Taf. XXIV. Nro. 10.) bei Toelken IV. 345. Der Held sitzt auf einem Felsen in der Einsamkeit; um den wunden Fuss, hier den linken, sind Binden gelegt. Das Haupt mit verwildertem, langem Haar hat er in die rechte Hand gelehnt, deren Ellenbogen auf das Knie aufgestützt ist, die linke Hand stützt sich auf den Felsen, offenbar, damit der im Gleichgewicht gehaltene Körper in keinem Falle seine Last auf den schmerzhaften Fuss werfen könne. Mit lebhafter Wendung des Hauptes nach links blickt der Held empor, lauschend, halb erschreckt; so scheint der Augenblick angedeutet, in welchem die griechischen Abgesandten die einsame Insel betreten, und sich dem Verlassenen nahen, den sie nicht entbehren können. Der herakleïsche Bogen und ein wohlgefüllter Köcher stehen neben dem Felsblock, auf welchem Philoktetes sitzt. Der Arbeit nach gehört dieser bisher unedirte Stein zu den herrlichsten Monumenten der Steinschneidekunst. — Geringer ist

Nro. 18., eine gelbe antike Paste daselbst (Taf. XXIV. Nro. 11.), bei Toelken ebendas. 346, deren Bedeutung auch keineswegs so fest steht, wie die der vorigen Nummern. Ein mit der Lanze bewaffneten Mann sitzt auf einem niedrigen Stein, der aber behauen zu sein scheint, und über den ein Gewandstück hangt. Um den Oberschenkel des etwas erhobenen rechten Beines sind Binden gewickelt, an dieser Stelle also, nicht am Fuss, ist die Wunde, und an diese Stelle legt der Verwundete die linke Hand. Ich gestehe, dass ich durch den Namen, den diese Paste bei Toelken führt, früher dieselbe nicht mit der ganzen Schärfe betrachtet habe, die in allen Fällen unerlasslich ist, und dass ich jetzt zum mindesten zweifelhaft bin, ob wir nicht einen Telephos auf dem Altar in Argos, als Einzelfigur aus einer Scene der Heilung anstatt eines Philoktetes vor uns haben. —

In einer zweiten kleinen Reihe, welche nicht den sitzenden oder lagernden Philoktetes, sondern den hinkend einher-

gehenden enthält, stellen wir ein literarisch überliefertes Kunstwerk voran.

Nro. 19. Plinius XXXIV. 8. 19. erzählt von einem Hinkenden von Pythagoras von Rhegion zu Syrakus, aus der Zeit der 80. Olympiade, bei dem der Beschauer den Schmerz der Wunde mit zu empfinden glaube. Schon Lessing (Laokoon Cap. 2.) erkennt in diesem „Claudicans" Philoktetes und ihm stimmen Thiersch (Epochen, 2. Ausg. S. 217.) R. Rochette. (M. I. p. 286. Note 9.) und H. Brunn (Griech. Künstlergeschichte I. S. 134) bei. Dass der Name Philoktetes ausgefallen sei, wie Lessing annahm, glaube ich nicht, habe vielmehr schon in den Jahrbb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande Heft XV. S. 126. angenommen, dass die berühmte Statue unter der Bezeichnung durch das significante Adjectiv bekannt war, und daher vorgeschlagen, bei Plinius Claudicantem gross zu schreiben. — Auf diesen Philoktetes bezieht Brunn auch mit grosser Wahrscheinlichkeit das Epigramm der Anthologie (Annal. III. p. 213. Nro. 294.), in welchem Philoktetes klagt, dass der Künstler seinen Jammer im Erz ewig gemacht habe. — Es ist sehr möglich, dass wir in dieser Erzstatue das Vorbild für zwei vortreffliche geschnittene Steine besitzen, in denen Manches auf statuarische Ausführung hinweist, ich meine

Nro. 20., die Karneolgemme in Berlin (Taf. XXIV. Nro. 12.) bei Toelken IV. 344., ungenügend abgeb. in Winckelmann's M. I. Nro. 119. [15]). Philoktetes, nackt bis auf die Chlamys, welche über seinen Rücken herabhangt und um den linken Arm gewickelt ist, mit dem er Bogen und Köcher trägt, schreitet vorsichtig daher, indem er, um den wunden und mit Binden umwickelten Fuss leise anzusetzen, sich hinterwärts auf einen Stab stützt. Der schmerzvolle Gang und die Vorsicht im Ansetzen des Fusses sind vortrefflich ausgedrückt. — Noch besser jedoch, als in diesem

15) Besser in der Gal. myth. 115. 603.

Steine, finden wir den Schmerz des Schrittes wiedergegeben in

Nro. 21., einem von mir in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden Heft XV. Taf. I. Nro. 8. (S. 124.) zuerst edirten Karneol der Sammlung der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn (Taf. XXIV. Nro. 13.). Philoktetes stützt sich hier im Gange vorn durch eine knotige Keule, hinterwärts durch seinen Bogen; äusserst vorsichtig setzt er eben den wunden rechten Fuss an, indem er den Körper auf dem linken Bein elastisch trägt; der Körper ist mehr noch, als auf der Berliner Gemme vorgebeugt, wodurch der Ausdruck des schmerzvollen Hinkens noch deutlicher wird, als dort, wo in der ganzen Bewegung auch der Ausdruck des vorsichtigen Heranschleichens gefunden werden könnte, eine Unklarheit die in unserem Steine von älterem Schnitt durchaus vermieden ist, weshalb auch die Binden um den Fuss fehlen können, ohne die Bedeutung zweifelhaft zu machen. Bekleidet ist unser Philoktetes, wie jener, mit der einfachen Chlamys, das Haar ist struppig und wirr, wie in mehren der oben betrachteten Monumente. —

In der Hertz'schen Sammlung in London finden sich, was hier in aller Kürze noch erwähnt sei, mehre Darstellungnn des leidenden Philoktetes (Nro. 829. ff.), s. Arch. Ztg. v. 1852. Nro. 34. S. 103. —

Ein zweites literarisch überliefertes Kunstwerk kann ich erst hier anfügen, nämlich

Nro. 22., ein Gemälde des Aristophon, Bruders des Polygnotos, also ebenfalls etwa der 80. Ol. angehörig, kurz, zusammen mit Silanion's Jokaste erwähnt bei Plut. de aud. poët. 3 und Sympos. quaest. V. I. — Aus einer Stelle des Philostratos, Epist. 22., wo gesagt wird: *τὸν γ'οὖν Φιλοκτήτην γράφουσι ὡς χωλὸν καὶ νοσοῦντα* scheint eine häufigere Wiederholung des Gegenstandes hervorzugehn, obgleich, wie ich glaube, nicht das was R. Rochette M. I. p. 286. Note 9. daraus ableitet, dass Philoktetes gewöhnlich in

den Gemälden aufrecht und hinkend dargestellt gewesen sei [16]). —

Nro. 23., ein drittes verlorenes Kunstwerk, ein Gemälde des **Parrhasios**, welches ebenfalls den leidenden Philoktetes zum Gegenstande hatte, lernen wir aus dem Epigramm des Glaukos Anall. II. p. 348. (vgl. das Epigr. des Julian das. p. 499.) wenigstens in einer Andeutung kennen. —

Nach dieser Betrachtung des einsamen Philoktetes wenden wir uns zu den Denkmälern, welche seine Abholung darstellen. Auch hier haben wir mit einem verlorenen Kunstwerk zu beginnen, zugleich dem einzigen von griechischer Kunst, von dem wir Kunde haben, während sonst der Gegenstand bisher nur in etruskischen Aschenkistenreliefs [17]) nachweisbar ist.

Nro. 24. **Gemälde** in der Gemäldegallerie bei den Propyläen in Athen, dessen Inhalt Pausanias I. 22. 6 so angiebt: *Διομήδης ἦν καὶ Οδυσσεὺς, ὁ μὲν ἐν Λήμνῳ τὸν Φιλοκτήτου τόξον, ὁ δὲ τὴν Ἀθηνᾶν ἀφαιρούμενος ἐξ Ἰλίου.* Hiebei ist zuerst auffallend, dass beide Helden, Diomedes und Odysseus getrennt sind, dass ihre beiden Thaten als Gegenstücke erscheinen, dass Diomedes allein den Bogen des Philoktetes abholen, Odysseus allein das Palladion aus Ilion rauben soll. Noch merkwürdiger aber ist es, dass hiemit scheinbar die Inhaltsangabe der Kleinen Ilias bei Proklos übereinstimmt, welche ebenfalls bei der Abholung des Philoktetes Odysseus nicht nennt, obwohl Diomedes bei dem Raub des Palladion nicht fehlt. Trotz dieser scheinbaren Bestätigung der Angabe des Pausanias kann ich mich doch so wenig wie **Welcker** Ep. Cycl. II. S. 138. entschliessen, anzunehmen,

16) **Rochette** widerspricht sich selbst, wenn er a. a. O. p. 287. Note 3. den Kameo des Boëthos auf Aristophon's Gemälde zurückführen will. — 17) Der rothe Jaspis im pariser Münzcabinet (**Mariette** I. t. 93., **Lippert** Dactyl. II. 181., **Tassie-Raspe** 9356, welcher drei Abgesandte der Griechen bei Philoktetes darstellen soll, enthält nach **Lippert's** Beschreibung schwerlich wirklich diesen Gegenstand; **Mariette's** Werk konnte ich nicht einsehn. —

dass wirklich in der Kleinen Ilias und in jenem Gemälde Odysseus bei der Abholung des Philoktetes gefehlt haben sollte [18]). Vielmehr kann ich nur eine Nachlässigkeit im Ausdrucke des Pausanias annehmen, welcher, nachdem er zuvor beide Helden genannt hat, nun bei jedem der beiden Gemälde nur denjenigen nennt, welcher eben die angegebene Handlung vollzieht [19]). Unter dieser Annahme passt der Ausdruck ganz gut, denn Diomedes ist es, welcher sich des Bogen's bemächtigt, während Odysseus Philoktetes unterhält. Und in jener Scene des Palladienraubes stimmt wieder das Gemälde mit der Kleinen Ilias, der Tabula Iliaca und einer der unten zu betrachtenden Gemmen, indem dort Odysseus der eigentlich Handelnde, Diomedes nur der Assistirende ist [20]). Odysseus aber ist bei der Abholung des Philoktetes gewiss auch im Epos Hauptperson gewesen, wie übereinstimmend bei den drei grossen Tragikern. Für Aischylos vgl. in dieser Beziehung Welcker im Rhein. Mus. V. S. 468. nach Dion. Orat. 52., Sophokles liegt vor, für Euripides, der Diomedes als Odysseus Begleiter hat, an dessen Stelle nach ethischen Motiven Sophokles Neoptolemos setzt, s. Welcker Gr. Tragg. II. S. 412. ff.

Dass Philoktetes Abholung sich nur auf etruskischen Aschenkisten findet, ist bemerkt, hervorgehoben zu werden verdient aber ausserdem, dass nur Sophokles Darstellung auf diese Kunstwerke übergegangen ist, wofür R. Rochette M. I. p. 290. die Bearbeitung der sophokleïschen Tragödie in Attius Philocteta Lemnius als Erklärung annimmt.

Zwei dieser Aschenkisten sind bereits früher, aber sehr ungenügend, von Gori herausgegeben, die eine Nro. 25., im Mus. etrusc. t. III. cl. 3. tab. 8., die andere Nro. 26. in den Inscriptiones ant. in Etrur. urbibes III. tab. 39.

18) Anders Otto Jahn im Philologus I. S. 47. f. — 19) Anders Welcker, Ep. Cycl. II. S. 340. Note 4. — 20) Proklos: *καὶ σὺν Διομήδει ἐκκομίζει* (*Ὀδυσσεὺς*) *τὸ Παλλάδιον ἐκ τῆς Ἰλίου.* — Noch neuerdings hat auch R. Rochette, Lettres archéol. I. p. 47. f., wie auch mir richtig scheint, ὁ *μὲν* auf Diomedes, ὁ *δὲ* auf Odysseus bezogen, wogegen sich Jahn, Philologus I. S. 48. Note 7. erklärt.

In jener Aschenkiste tritt Philoktetes hinkend und mit verbundenem Bein aus seiner in der Mitte des Bildes zwischen zwei Bäumen befindlichen Höhle, und wendet sich an einen jungen, rechts stehenden Helden, der unschlüssig scheint, ob er auf ihn hören soll, Neoptolemos, während links Odysseus, bezeichnet durch seinen Pilos, sich eines undeutlich gezeichneten Gegenstandes, welcher wohl Bogen und Köcher bedeuten soll, bemächtigt hat. Neben beiden Helden je ein Gefährte, welcher nicht näher zu benennen ist, sondern die Stelle des Chores vertritt.

Die zweite Aschenkiste enthält vier Darstellungen, in denen Odysseus erscheint, von denen eine gewiss, eine andere vielleicht auf Philoktetes Abholung sich bezieht. Dort sehen wir den halbnackten Philoktetes in seiner Höhle auf dem linken Bein kniend, das rechte vom Gewand bedeckt und wie in Schmerzen gekrümmt. Den Köcher hat er umgehängt, die Arme gegen Odysseus ausgestreckt, welcher ausserhalb der Höhle im Begriff ist sich zu entfernen und vielleicht in der fehlenden Rechten den Bogen hielt. Andererseits steht Neoptolemos, welcher die Hand wie mitleidig gegen Philoktetes ausstreckt. — In der zweiten Abtheilung sehen wir einen halbnackten Bärtigen auf einem Stab gestützt, auf einem Karren, dessen Pferde von einem Jüngling langsam geführt werden, Odysseus folgt demselben, Bogen und Köcher in der Hand, ein Jüngling redet zu dem auf dem Wagen Sitzenden. Sehr möglich dass hier der Transport des Philoktetes in's Griechenlager gemeint ist, wie Zoëga Bassirilievi I. S. 259. Note 4. und Jahn, Philologus I. S. 50. annahmen. Die dritte Abtheilung enthält den Palladienraub, die vierte Odysseus Fusswaschung. —

Zwei andere Aschenkisten des Gegenstandes hat Rochette bekannt gemacht:

Nro. 27., in der Gallerie von Florenz (Taf. XXIV. Nro. 17.) abgeb. bei Rochette M. I. pl. 55[21]). Philoktetes sitzt

21) Früher ungenügend in der Gal. om. I. 49.

mit Binden um den wunden Fuss und auf einen Stab gelehnt in seiner Höhle, ernst und aufmerksam auf Odysseus Rede lauschend, welcher lebhaft zu ihm spricht, während andererseits Neoptolemos (oder sollte Diomedes gemeint sein können?) sich, nach Bogen und Köcher des Poianiden greifend, niederbeugt. Zwei Männer an beiden Enden vertreten den Chor, die Pferde neben ihnen mögen das Weggehen, die Reise bedeuten sollen.

Weniger gut ausgeführt, aber der Darstellung nach reichlich eben so interessant ist

Nro. 28., eine Aschenkiste im öffentlichen Museum von Volterra (Taf. XXIV. Nro. 16.) abgeb. ebendas. pl. 54. Hier sitzt Philoktetes in seiner Höhle auf einem Felsblock; sein wunder Fuss ist aber hier nicht mit Binden umwickelt, sondern ein junger Grieche hat denselben erhoben, und scheint die Wunde zu waschen oder sonst zu pflegen, worauf die zur Seite stehende grosse Schale deutet. An die Stelle der gewinnenden Reden des Odysseus ist hier, und das ist das Bedeutendste und Originellste des Kunstwerkes, eine freundliche Handlung der Griechen gesetzt, durch welche Philoktetes Sinn und Aufmerksamkeit gefesselt wird, während Neoptolemos, wie in der vorigen Nummer, nach dem herakleïschen Bogen und Köcher greift. Odysseus ist bereits in das Schiff gestiegen, dessen Vorder- und Hintertheil zu beiden Seiten der Höhle des Philoktetes sichtbar wird, ein bewaffneter Grieche links und ein anderer mit einem Pferde, wie in der vorigen Nummer, rechts, sowie ein Odysseus entsprechender Mann im Schiffe vollenden die Zahl der weniger bedeutenden Personen des Bildes.

Philoktetes Heilung durch Machaon [22]) ist uns in einem, ebenfalls etruskischen Kunstwerk, Nro. 29, einem Spiegel

22) Machaon ist der Wundarzt der beiden Asklepiaden s. Fragm. 4. der Aithiopis (W.). Mit Unrecht nennt Quintus IX. 352. ff. Podaleirios als Heiler des Philoktetes, und Philostratos (Heroic. V. p. 124. ed. Boissonade) nennt ungenau beide Asklepiaden.

(Taf. XXIV. Nro. 18.) erhalten, den nach Biancani, de pateris ant. ed. Schiassi tab. 1. und Lanzi, Saggio II. p. 176. Inghirami, Gal. om. 50 (auch Mon. etr. Ser. II. tav. 39.) abgebildet hat[23]). Beide Helden, von denen Machaon grossentheils fragmentirt ist, sind durch ihre etruskischen Namen Phelute und Machan unzweifelhaft bezeichnet. Philoktetes nackt bis auf das um beide Schultern hangende Chlamydion, den Bogen in der Linken, steht in der Vorderansicht, auf die Lanze hoch aufgestützt, den wunden Fuss durch Beugung des Knies hinterwärts erhoben. Um diesen Fuss legt Machaon kunstgemäss die Binde, während ein zierliches Klapptischchen mit Salbenflaschen zwischen beiden Personen sich befindet. Eine Schlange rechts von Philoktetes erinnert an diejenige, welche ihn auf Chryse verwundete und ist ähnlich attributiv wie diejenige in dem Relief aus Villa Albani oben Nro. 14.

III. Der Raub des Palladion[1]).

Die Denkmäler des Palladienraubes bilden eine auf den ersten Blick sehr starke Gruppe, deren Zahl aber bedeutend zusammenschrumpft, wenn man diejenigen Gemmen (denn geschnittene Steine bilden die Hauptmasse) nicht einzeln zählt, welche mit einer in's Einzelne, ja in's Einzelnste gehenden Genauigkeit der Uebereinstimmung sechs oder sieben verschiedene Situationen oder Scenen des Palladienraubes in fast unzählbaren, in allen öffentlichen und Privatsammlungen reichlichst vertretenen Exemplaren wiederholen.

23) Mit Unrecht auf Telephos Heilung bezogen, siehe oben, S. 307. Note 30. — 1) Für die Erzählung bei Arktinos s. fragm. 5. (1) bei Welcker und Ep. Cycl. II. 8. 183.; für diejenige bei Lesches vgl. Proklos und die Fragmente 8. u. 9. nebst Welcker, Ep. Cycl. II. 241. f. Für die Kunstwerke vgl. K. Levezow, über den Raub des Palladium's auf geschnittenen Steinen, Braunschw. 1801., Millin, pierres gravées représentant l'enlèvement du Palladium, Par. 1812. und die Uebersicht sämmtlicher Monumente von Otto Jahn im Philologus I. S. 46. ff.

Schon Levezow in seiner genannten Monographie theilt die Steine in fünf Klassen, denen er die einzelnen Exemplare unterordnet, wie viel mehr Veranlassung haben wir, deren Betrachtung in ähnlicher Weise in's Kurze zu ziehen, und dieselben in eine Uebersicht zu bringen. Bei dieser kommt nun Alles auf eine richtige Gruppirung an, und diese kann man geben, ohne selbst alle einzelnen Exemplare zu kennen; sehr Wenig oder Nichts kann dagegen an vollständiger Aufzählung der Exemplare liegen. Eine vollständige Revision aller Exemplare, welche Jahn a. a. O. als erspriesslich, anspricht, liegt, meiner Ueberzeugung nach, überdies ausserhalb des Vermögens irgend Jemandes.

Wenngleich nun aber die geschnittenen Steine die Hauptmasse der Denkmäler bilden, und wenngleich sie, eben durch ihre Uebereinstimmung bei der grossen künstlerischen Vollkommenheit der Hauptrepräsentanten der Gruppen, hohen Werth und mannigfaltige Bedeutung in kunsthistorischer wie in kunstmythologischer Beziehung haben: so sind die Gemmen doch keineswegs die einzigen Denkmäler unserer Begebenheit. Vasengemälde und Reliefs liegen vor, welche, schon unserer Gewöhnung nach, voran zu betrachten sind, welche aber gerade in unserem Falle durch ihren Bezug zu verschiedener Poësie, grösstentheils wohl auf die Tragödie, von ganz besonderer Wichtigkeit sind. Als bemerkenswerthe Thatsache muss voran erwähnt werden, dass bisher der Palladienraub in keinem Vasenbilde etruskischen Fundortes zu Tage gekommen ist, sondern dass alle Thongefässe des Gegenstandes aus grossgriechischem Boden stammen.

Des Gemäldes in der Pinakothek an den Propyläen in Athen, Paus. I. 22. 6. ist bereits oben S. 574. gedacht, wo ich auch meine Ansicht ausgesprochen habe, dass in diesem Bilde Odysseus das Palladion trage, ebenso wie auf der nach Lesches componirten Tabula Iliaca Odysseus, nicht Diomedes, wie unrichtig angenommen worden, des Palladion tragend vorangeht, während Diomedes eben aus dem Thore hervor-

tritt[2]). Vgl. Jahn a. a. O. S. 46. f., dem ich eine Nachlässigkeit in den Figuren der Tabula, so dass der Träger Diomedes sein sollte, keineswegs zugeben kann[3]).

Ein anderes literarisch überliefertes Kunstwerk unseres Gegenstandes ist

Nro. 30., die Silberschale des Pytheas aus Pompeius Zeit, welche nach Plin. XXXIII. 12. 55. den Palladienraub durch Odysseus und Diomedes enthielt, ohne dass wir Genaueres über die dargestellte Scene erführen.

Es ist daher auch kein bestimmter Grund vorhanden, dieses Silberrelief als Vorbild derer an den Gefässen von Bernay (unten Nro. 36. und Nro. 37.) oder eines derselben zu betrachten.

Wir wenden uns zu den Vasengemälden, für deren erstes wir die Quelle schwerlich bestimmt ermitteln, wohl aber im Epos des Lesches vermuthen dürfen.

Nro. 31. Amphora angebl. aus Kumä, in Berlin Nro. 908. (Taf. XXV. Nro. 1.) abgeb. in den Annalen des Instituts II. tav. d'agg. D.[4]). Im Hintergrund, in der Mitte des Bildes sitzt an einer auf einigen Stufen aufgerichteten Stele, trauernd über eine grosse Urne gebeugt, eine zum Theil schwarz gewandete Frau, welche an der Handlung keinen Theil nimmt, Andromache, trauernd über Hektor's Asche. Im Vordergrunde stehen einander eine durch den Schlüssel, den sie hält, als Priesterin bezeichnete[5]) Frau, welche das Palladion trägt und ein junger, durch den Pilos als Odysseus charak-

2) Bergk wollte (Rhein. Mus. IV. S. 228) hier das unterirdische Gewölbe, die Kloake erkennen, durch welche die Helden nach dem Fragm. der sophokl. Lakainai, fragm. 336 στενὴν δ'ἔδυμεν ψαλίδα κ'οὐκ ἀβόρβορον und nach Serv. zu Virg. Aen. II. 166. in die Stadt gedrungen waren. Aber es ist nicht auszumachen, wenngleich sehr möglich, dass dies schon eine Erfindung des Lesches war. — 3) S. Welcker, Ep. Cycl. II. S. 243. Note 13. — 4) Danach in Welcker's Alten Denkm. III. Taf. 28. Vgl. Hirt, Ann. a. a. O. S. 95. ff., Welcker a. a. O. S. 450, Jahn a. a. O. S. 52. — 5) Welcker a. a. O. Jahn a. a. O. Note 28.

terisirter Mann[6]) gegenüber, welcher der Priesterin eine Tänie darbietet.

Die Erzählung vom Verrathe des Antenor[7]), durch den Troia eingenommen worden, ist bekannt; Theano, seine Gemahlin war Priesterin der Athene[8]), und es finden sich Spuren, dass sie um den Verrath ihres Gatten gewusst, dass er ihr des Palladion abgeschwatzt und abgedrungen habe[9]). Nach anderen Zeugnissen[10]) verrieth Theano den beiden Helden das Palladion, welches sie aus dem Tempel rauben. Odysseus aber war schon früher in Antenor's Hause als Gastfreund aufgenommen gewesen[11]). Aus diesen Umständen hat schon Hirt a. a. O. unter Welcker's und Jahn's Beistimmung[12]) gefolgert, dass eine ungewöhnliche und nirgend direct bezeugte Wendung der Sage unserem Vasenbilde zu Grunde liege, eine Sage von der Auslieferung des Palladion durch die bestochene Theano. Dass Hirt den Mann Diomedes die trauernde Frau Helena nannte, ist schon durch Welcker und Jahn berichtigt worden. Diese beiden genannten Gelehrten nehmen nun ein Liebesverhältniss, ein wirkliches oder geheucheltes des Odysseus zu Theano an, welches durch die von Welcker a. a. O. S. 312. nachgewiesene Bedeutung der Tänie angedeutet sei[13]). Ein Liebesverhältniss, selbst ein geheucheltes mag ich nicht gerade annehmen; ich glaube, dass die Tänie in Odysseus Hand, wie die Sirene am Hals des Gefässes hier überhaupt nur Verlockung[14]), Gewinnung

6) Odysseus unbärtig z. B. unten in Nro. 32. u. 33. mit der Namensbeischrift. — *7)* S. Heyne Excurs. 7. zu Virg. Aen. I. — *8)* Il VI. 297. ff. — *9)* Dict. V. 5, 6, 8. Vgl. Tzetz. zu Lykophr. 648. — *10)* Schol. Il. VI. 311, Suid. v. *Παλλάδιον*. — *11)* Il. III. 205., Serv. zu Virg. Aen. I. 242. — *12)* Gerhard's völlig verschiedene Auffassung in Berl. ant. Bildw. I. S. 269. f. halte ich für durchaus verfehlt. S. Jahn a. a. O. S. 54. — *13)* Mit diesem Liebesverhältniss bringt Welcker auch die jugendlichere Darstellung des Odysseus in Zusammenhang, wie ich nach den Vasenbildern unten Nro. 32, 33. glaube, mit Unrecht. — *14)* Verlockung im Allgemeinen ist die Bedeutung der Sirenen, Liebesverlockung bei ihnen erst das Uebertragene.

(des Herzens, übertragen aus Gewinnung, Verlockung durch Liebe) ausdrücke, dass Odysseus Theano beschwatzt, überredet habe durch Vorspiegelungen, die wir im Einzelnen nicht kennen. Diese Erklärung fest zu stellen fehlt nun allerdings, wie Jahn a. a. O. S. 44. bemerkt, ein schriftliches Zeugniss, doch wird es erlaubt sein, daran zu erinnern, wie gut diese Vorstellung in das Epos passt, dessen Hauptheld der schlaue und beredte Odysseus war, welcher hier das Palladion auf seine Weise persönlich erbeutet, während Diomedes draussen Wache halten, Troer tödten, auf sonstige Art sich, seinem Character gemäss beschäftigen mag. — Für Andromache's Anwesenheit im Hintergrunde hat Jahn sehr gut an die Verse des Horaz (carm. II. 4. 11.) erinnert:

ademptus Hector
tradidit fessis leviora tolli
Pergama Graiis,

wonach Andromache mit der Aschenurne Hektor's anwesend ist, nicht allein als Gegenbild ehelicher Treue gegen Theano's Verrath (Welcker), sondern um an Ilion's baldigen Untergang, der nach Verlust des Palladion entschieden war, zu erinnern. — Auf dem Rv. gleichgiltige Mantelfiguren. —

Eine andere Poësie liegt höchst wahrscheinlich den folgenden Vasenbildern zu Grunde, und zwar die von Aristoteles Poet. 23, 4 angeführte Tragödie von Sophokles: *Λάκαιναι*. Diese wird sonst, ausser in einer gleich anzuführenden Stelle, nicht namentlich genannt, Welcker[15]) hat aber mehre Fragmente ohne Titel mit höchster Wahrscheinlichkeit auf diese Tragödie bezogen, deren Inhalt nach seiner Reconstruction der Raub des Palladion war. Zwei Umstände der Tragödie sind nun für die folgenden Vasenbilder von grosser Wichtigkeit, Helena's Mitwirkung beim Raube des Bildes und ein Streit über dessen Besitz zwischen Diomedes und Odysseus. Schon bei Lesches ist Helena thätig, denn mit ihr beräth der in die Stadt geschlichene Odysseus den

15) Griech. Tragg. I. S. 146 ff. Vgl. Jahn a. a. O. S. 54 ff.

Untergang Troia's; gleich darauf folgt in den Excerpten der Palladienraub. Für die Tragödie aber tritt Helena's Person, welche schon durch den Chor, Lakonerinen, Sclavinen, die Alexandros mit ihr von Lakedaimon entführte, wahrscheinlich wird, in dem lakonischen Schwur *νὴ τὼ Λαπέρσα κ. τ. λ.* (Welcker S. 143) hervor. Der Streit zwischen Odysseus und Diomedes aber ist in einem anderen Fragment bei Herodian. *περὶ σχημάτων* [16]) sehr deutlich, und auf diesen Streit gründet sich auch das Sprichwort *Διομήδειος ἀνάγκη* (Hesych.). Vgl. Welcker a. a. O. S. 150 und Ep. Cycl. II. 242 f. Sowie nun diese Umstände einen Anhalt zum Verständniss und zur Erklärung der folgenden Vasenbilder geben, empfangen sie wieder von diesen Licht und Bestätigung.

Als das in seiner Bedeutung klarste Monument stelle ich voran:

Nro. 32., eine Amphora von Ruvo mit gedrehten Henkeln (Taf. XXIV. Nro. 19.), abgeb. in den Monumenten des Instituts II. 36 [17]). Hier steht in der Mitte des Bildes neben einer Säule, von der der bekränzte Diomedes (*ΔΙΟΜΗΔΗΣ*) so eben das Palladion genommen zu haben scheint, Helena (*ΕΛ. . .*) [18]) in königlich reicher Kleidung, über der sehr passend, das Liebessymbol der Tänie hangt. Helena redet mit Entschiedenheit zu Diomedes, welcher, das blosse Schwerdt in der Rechten, so eben mit seiner Beute fortgehn wollte, und jetzt auf Helena zurückblickt. Hinter dieser steht, nach der anderen Seite gewendet, aber ebenfalls zurückblickend, zwei Lanzen in der Rechten, das in der Scheide steckende Schwerdt in der Linken der durch seinen Pilos und die Beischrift *ΟΔΕΥΣΣΕΥΣ* (so, aber doch wohl nur

16) In Walz Rhett. VIII. 601. — *17)* Zur Erklärung Braun, Ann. VIII. 295 ff., Welcker, Griech. Tragg. I. 147., Jahn a. a. O. S. 54. — Auch abgeb. in Inghirami's Vasi fittili 333. — Der Revers das. Taf. 37. Der Streit des Apollon und Marsyas, welcher als Revers von Palladienraubdarstellungen noch mehrfach vorkommt, s. unten Nro. 34, 34a. — *18)* Braun wollte a. a. O. S. 295 *ϑΕΛνω* ergänzen.

durch Verschreibung, schwerlich per anomalia di dialetto, Braun a. a. O. S. 298) unverkennbar bezeichnete, wiewohl ebenfalls unbärtige Odysseus. Die grosse Ruhe in seiner Haltung und seinem Gesichtsausdruck contrastirt stark mit Diomedes augenscheinlich viel erregterer Stimmung, und es liegt sehr nahe, hier die Scene des Streites beider Helden, und zwar den Augenblick zu erkennen, wo Diomedes, nachdem er das Seinige gesprochen hat, mit dem Bilde fortgehn will, während Helena, mit Odysseus einverstandener, ihm zu bleiben gebietet. —

Sehr wahrscheinlich enthält die Scene der Verabredung vor der eigentlichen That

Nro. 33., ein Vasengemälde in Otto Jahn's Vasenbildern Taf. 3 [19]. Welcker hat Griech. Tragg. III. S. 1530 zuerst hier eine auf diese Geschichte bezügliche Scene erkannt. „Helena (. *ΛΕΝΗ*) steht mit der Oinochoë in der Rechten dem bekränzten Diomedes (*ΔΙΟΜΗΔΗΣ*) gegenüber, der mit der Linken eine Lanze aufgestützt, in der Rechten das Schwerdt hält. Leider ist die männliche Figur auf der anderen Seite verstümmelt, doch ist erkennbar, dass sie unbärtig und bekränzt, mit Chlamys und zwei Lanzen versehen war. Von ihrem Namen sind nur die Buchstaben *ΕΙΟ* erhalten, die man wohl ohne allzugrosse Kühnheit in *ΟΔΥΣΣΕΥΣ* ergänzen darf [20]. Ich denke, es ist die Scene der Verabredung dargestellt, welche der That vorherging und die füglich mit einer Libation schliessen konnte.“ An eine Spende zu denken liegt doch ziemlich fern, es scheint mir der Gasttrunk gemeint zu sein, welchen Helena den Griechen zur Versicherung freundlicher Gesinnung bietet.

Zwei andere Vasenbilder von Ruvo sind leider noch unedirt, was namentlich in Bezug auf das zweite sehr zu

19) Ich habe dies Buch nicht einsehn können, beschreibe demnach mit Jahn's Worten im Philologus I. S. 55 f. — 20) Das mag nach den anders, als im Druck aussehenden Originalschriftzügen möglich sein, sonst sehe ich nicht ein, wie man zu der Ergänzung kommen will. —

bedauern ist, da für dessen Erklärung nach der blossen Beschreibung sehr gewichtige Zweifel bleiben. —

Nro. 34. Amphora von Ruvo, beschrieben von Braun im archäol. Intelligenzblatt v. 1837. S. 42 ff.[21]). — Der Tempel der Athene ist hier durch eine Halle mit jonischen Sälen angedeutet, in deren Mitte eine Flamme auf dem Altar brennt. Einer der Helden, wahrscheinlich Diomedes, eilt mit dem Schwerdt in der Rechten, das Palladion im linken Arm davon, der andere mit dem Speer in der Rechten, dem Wehrgehenk über dem breitgegürteten kurzen Chiton, Odysseus, geht ihm schützend nach. Vor diesem eilt die Priesterin mit einem Stab (kann der Schlüssel gemeint sein?) erschreckt fort, über jenem schwebt ein Flügelknabe mit Kranz, und vor ihm steht eine schöne weibliche Gestalt mit der Stephane im Haar, die Rechte erhoben, in der Linken eine Schale. Ohne Zweifel ist hier Helena gemeint, die wieder das Geräth des Gasttrunkes hält. In einer oberen Reihe befinden sich Hermes und Pallas, unter deren Schutze die That vollbracht wird. — Theano ist hier nicht als mitwirkende Verrätherin des Palladion, sondern als treue Priesterin gefasst, Helena ist's auch hier, welche den griechischen Helden in ihrem Wagniss helfend zur Seite steht. — Auf dem Rv. wieder Apollon und Marsyas.

Seltsam ist die Beschreibung, welche Laviola im Bull. von 1837. S. 83 ff. von

Nro. 34a., einer anderen Vase von Ruvo giebt [22]). Hier findet sich wieder der Tempel und in oberer Reihe sind ebenfalls Athene und Hermes. Ein Krieger mit dem Schwerdt, der Odysseus genannt wird (?) hat das Bild bereits ergriffen, recht vom Tempel steht, eine Lanze in der Hand, ein Krieger, mit einer angeblichen phrygischen Mütze, die schwerlich etwas Anderes als ein ungewöhnlicher Pilos des Odys-

21) Vgl. Jahn a. a. O. S. 56. — 22) Vergl. Jahn a. a. O. S. 56 f.

seus ist, so dass jener Palladienhalter den Namen Diomedes zurückzuerhalten hätte. Zwei Frauen sind in der Nähe, von denen die eine Trauer und Schrecken zeigen, die andere eine Lanze halten soll. Jene erklärt sich leicht als Theano in gleicher Auffassung wie in der vorigen Nummer, die Lanze der zweiten ist schwerlich etwas Anderes als ein Scepter mit einer Blumenverzierung, und die Frau selbst ist Helena. Räthselhaft ist dann aber die Erwähnung zweier Bewaffneten, in denen Jahn die Wächter erkennt, und welche Furcht und Entsetzen zeigen sollen. Dass diese Wächter, die nicht kämpfen, sondern zusehn wie das Bild entführt wird, einen starken Anstoss bieten, bemerkt auch Jahn, der aber ihre Anwesenheit als nicht gut erfunden bezeichnet. Das ist sie allerdings nicht, wenn nämlich wirklich der Raub des troischen Palladion gemeint ist, und wir nicht vielmehr den des taurischen durch Orestes und Pylades zu erkennen haben, welcher auch den Inhalt eines von Jahn S. 55 ebenfalls in unsere Reihe gestellten Wandgemäldes (Mus. Borb. IX. 33) ausmacht, wie Gerhard in der archäol. Zeitung von 1849. S. 65 ff. (Taf. 7.) erwiesen hat. Hier kann nur nach Autopsie des Vasenbildes entschieden werden, weshalb ich einstweilen die Vase in meiner Reihe nicht als sicheres Monument mitgezählt habe. — Auf dem Revers wieder Apollon und Marsyas.

Ein neues Räthsel giebt uns eine sicher auf das troische Palladion bezügliche Vasendarstellung,

Nro. 35., ein Prochus von Armento, jetzt im Louvre, (Taf. XXIV. Nro. 20.) abgeb. in Millingen's ancient uned. monuments I. 28.[23]) hier, wie in einer gleich zu erwähnenden Terracotte wird nämlich nicht ein Palladion, es werden deren zwei geraubt, Diomedes und Odysseus tragen jeder ein Bild

23) Auch in der Arch. Ztg. v. 1848. Taf. 17. 2. Vgl. Gerhard das. S. 265. und Jahn a. a. O. S. 57., Rochette, M. I. p. 292. C. v. Pauker: der Doppelpalladienraub nach den Lakonerinen des Sophokles in den Arbb. der kurländ. Ges. fr. Lit. u. Kunst Hft. IX. im Einzelabdruck Mitau 1850. —

der troischen Schutzgöttin davon. Dieses doppelte Palladion bietet die Hauptschwierigkeit, welche, meiner Ansicht nach noch nicht gehoben ist, so wenig wie ich die Quelle dieses Doppelpalladienraubes bisher als aufgefunden betrachten kann. Denn, dass in Troia mehre Palladien waren [24]), kann uns eben so wenig helfen, wie die Notiz des Dionysios v. Halikarnassos I. 69. aus Arktinos, dass Diomedes und Odysseus ein unechtes Palladion geraubt haben, während das echte an unzugänglichem Orte verborgen, und durch Aineias bei seiner Flucht gerettet sei. Näher scheint uns der Sache die Notiz des Ptolem. Heph. bei Phot. bibl. c. 109 p. 148 (Bekker) zu bringen, wo *περὶ τοῦ Παλλαδίου* gesagt wird: *ὅτι δύο κλέψειαν Ὀδυσσεὺς καὶ Διομήδης*, denn das ist's ja, was wir hier sehen; aber die Quelle dieser Wendung der Sage bleibt uns verborgen, und wird von v. Paucker schwerlich mit Recht bei Sophokles gesucht.

Ohne dass wir aber die Quelle kennen, bleibt uns die Thatsache unverstanden, und wir vermögen nicht, sie mit Weiterem zu combiniren [25]). Aber auch ohne dies dürfte unser

24) S. Kallistratos und Satyros b. Dion. Hal. Arch. I. 68. — 25) Den letzten Grund für den Doppelpalladienraub überhaupt glaube ich da annehmen zu dürfen, wo ihn auch Jahn a. a. O. S. 58 sucht, in der localen Sage vom Palladienbesitz. Stritten sich verschiedene Orte um den Besitz des rechten Palladion, welcher von Diomedes oder Odysseus abgeleitet wurde, so war eine Wendung der Sage nahe gegeben, welche auszugleichen suchte. Wann aber diese Sage und wo sie entstanden, ist nicht mehr nachzuweisen. Auch die Wendung, welche Jahn annimmt ist sehr wohl denkbar, dass nämlich erst der Streit der Orte auf die Helden übertragen worden sei, dass der Zwiespalt derselben erst aus dem historisch vorliegenden Verhältniss herausgedichtet, und dass der historische Streit antedatirt worden sei, nach bekannter mythischer Operation. — Auch die Verschiedenheit der Palladien in unserem Vasenbild ist noch zu erwähnen (in der Terracotte sind sie gleich). Jahn nimmt a. a. O. S. 59 die Möglichkeit an, dass durch die grössere Unförmlichkeit des Bildes in Diomedes Hand die Unechtheit angedeutet werden solle, ohne jedoch den Gedanken an unabsichtliche Nachlässigkeit des Malers auszuschliessen. Gerhard geht (arch. Ztg. 1846. S. 205 u. 1848. S. 266) so weit, in dem Bilde

Vasenbild im Uebrigen verständlich sein und mir scheint Jahn's Auffassung desselben die richtige, welche dieses Denkmal mit der oben (Nro. 32) betrachteten Vase verbindet, die wir auf Shphokles Lakonerinen zurückgeführt haben. Dort stand Helena in der Mitte der beiden Helden, sie sprach lebhaft und gebieterisch zu Diomedes, der unwillig auf sie hörte. Den Streit der Helden und Helena als Schiedsrichterin zwischen beiden nahmen wir dort als Erklärung an. Hier nun sehn wir Helena, nicht Theano, wie noch Gerhard [26]) wollte, in reicher königlicher Kleidung, die Ste-

in Diomedes Hand ein Sitzbild, das aus Il. VI. 303 bekannte, zu erkennen, was mir völlig ungegründet erscheint. Die einfache Krümmung des Bildes am untersten Ende ist denn doch, so wunderlich sie sein mag, immer noch keine Beugung in der Hüfte und im Knie. — Ich kann noch einen anderen, bisher nicht bemerkten Umstand nicht unerwähnt lassen, die seltsame Art, wie Odysseus das Bild trägt. Denn während Diomedes das Bild ganz so gefasst hält, wie wir es häufig wieder sehen, in der Hand nämlich, die mit dem Gewande umwickelt ist, um das Heilige nicht mit blutiger Hand (caesis summae custodibus arcis) zu berühren, hält Odysseus mit der Linken die geschulterte Lanze, fasst er das Bild gar nicht an, welches hinter dem Lanzenschaft auf seinem Arm oder Handgelenk balanciren muss. Die Malerei ist sehr nachlässig; das könnte für diesen Umstand eine doppelte Bedeutung gewinnen; entweder nämlich ist nur das Tragen sehr ungeschickt ausgedrückt, oder — es soll überhaupt kein Tragen dargestellt sein. Grade von der Stelle des Armes nämlich, auf welcher das Bild so wunderlich steht, hangt die eine Hälfte des Chlamydion's herunter, wie, wenn nun dieses Gewandstück eine Stele bedeckte oder der Maler noch eine Linie dieser Stele rechts zu zeichnen vergessen hätte, einer Stele, auf welcher das Bildchen hinter Odysseus gestanden hätte, nicht ein Palladion, sondern dasselbe kleine Götterbild, welches wir auf einer Säule in einer Reihe der unten zu betrachten-Gemmenbilder wiederfinden? Dies Bildchen, auf den Gemmen Apollon, wäre hier allerdings sehr nachlässig gemalt, aber die Nachlässigkeit der Malerei kann hier so gut, wie in anderer Weise, Einfluss geübt haben. Das ist eine beiläufige Vermuthung, die ich für nichts Anderes gebe, die aber von Bedeutung sein könnte, wenn wir das Bild auf Sophokles (mit Jahn und v. Pauker) zurückführen, bei dem ich an ein Doppelpalladion nicht glaube. — 26) Arch. Ztg. 1848. S. 265.

phane im Haar, einen Stab, wohl eine Fackel [27]) in den Händen, zur Seite rechts stehn. Anstatt in der stolzen und gebietenden Haltung jenes Bildes steht sie hier bescheiden gesenkten Hauptes, schweigend. Denn eine Höhere ist eingetreten; Helena entsprechend sehn wir Athene selbst, mit einem Helm, der der phrygischen Mütze ähnelt, die Linke auf die Lanze gestützt, die Rechte gebieterisch ausgestreckt, den Schild abgesetzt. Ihr Wort, ihr Befehl gilt beiden Helden, aber zumeist wohl Diomedes, der unwillig umblickend mit seiner Beute davon eilt, während Odysseus, der Göttin näher, allerdings mit der Geberde plötzlichen Erstaunens, doch ruhiger dasteht, die Göttin aufmerksam anblickend. Sei es nun, dass Athene, wie Jahn annimmt, persönlich eingetreten ist, um der Helden Streit, den Helena nicht zu schlichten verstand, beizulegen, sei es, dass sie erschienen ist, wie sie in der Doloneia der Ilias eingreift, um die Helden zu beschleunigtem Rückzug mit der Beute zu mahnen: im einen wie im anderen Fall erklärt sich Helena's dehmüthiges Zurücktreten und Schweigen vor der Göttin, und in beiden Fällen lässt sich deren Erscheinen zum Schluss der Haupscene sehr wohl auf die Tragödie zurückführen. —

In Sculptur ist der Raub des Palladion noch seltener als auf Vasen, auch sind die Reliefdarstellungen [28]), wenngleich immerhin von Interesse, doch von geringerer Bedeutung als die Vasenbilder. Unter den Reliefen des Gegenstandes muss, als den frühesten Zeitpunkt darstellend, als

Nro. 36., vorangenannt werden das bereits oben S. 418 u. 461 f. besprochene Silberrelief, am Hals und Ausguss der einen Kanne von Bernay (Taf. XXIV. Nro. 5), ab-

27) Nach Millingen und Jahn a. a. O. S. 47. Note 48. — 28) Thiersch, Reisen in Italien I. S. 234 f., will Odysseus, wie er Diomedes im Streit gegenüber steht, nach dem Motiv der Gemmen (unten S. 600 f.), in einer unrichtig ergänzten Statue in Venedig (Zanetti stat. I. 32) erkennen, worüber, da ich das Werk nicht einsehn kann, ich mir kein Urteil erlaube.

geb. in Rochette's M. I. pl. 53. Zu dem a. a. O. Gesagten füge ich nur noch hinzu, dass füglich der Augenblick, wo die beiden Helden, in Ilion eingedrungen, im Begriffe stehn, die eigentliche That zu begehen, unserem Bildwerk zu Grunde liegen kann. Beide haben nach der Gelegenheit zum Raube gespäht, sie begegnen einander wiederum, und eine Verschiedenheit der Meinung, welche später in dem in den Monumenten so vielfach dargestellten Streit der beiden Helden bedeutend hervortritt, mag schon hier dies lebhafte Gespräch derselben hervorrufen. —

Nro. 37., das Relief am Halse des zweiten Gefässes von Bernay (Taf. XXIV. Nro. 4.), abgeb. ebendas. pl. 52 enthält wesentlich das unten zu besprechende Motiv der Gemme des Felix (Nro. 64.): Diomedes mit dem Palladion in der Hand, hier von einem Felsen anstatt von dem Altar steigend, Odysseus mit lebhafter Gesticulation ihm gegenüber etwas anders aufgefasst, als in der Gemme, aber offenbar in derselben Bedeutung. —

Auch die Reliefs in Marmor, sowie ein solches von Bronze und ein anderes von Thon auf einer Lampe entsprechen, bis auf eines, den auf Gemmen vertretenen und den bei diesen zu erörternden Vorstellungen;

Nro. 38., ein Relief, abgeb. in Gori: Antiquae inscriptiones cet. in Etruriae urbibus III. 39 (vgl. oben S. 575. Nro. 25. u. 26) enthält ebenfalls die Scene der Gemme des Felix;

Nro. 39., ein Relief in Verona, abgeb. in Maffei's Museum Veronense 75. 4 zeigt den vom Altar steigenden Diomedes wie die Gemme des Dioskurides (Nro. 58); ebenso:

Nro. 40., eine in der Mark Brandenburg gefundene alte Bronzeplatte, abgeb. bei Levezow, Raub des Palladium's Taf. I. 6.

Nro. 41., das Relief einer Thonlampe, abgeb. in Passeri's Lucernae II. 98 giebt wieder die beiden Helden wie die Gemme des Felix nur mit einigen Verände-

rungen in der Stellung des Odysseus und mit dem neuen Umstand, dass Diomedes sich auf eine Amphora stützt. — Eigenthümlicher fasst den Gegenstand

Nro. 42., das Relief von Marmor im Palast Spada (Taf. XXIV. Nro. 23.), abgeb. in Braun's zwölf Reliefen Taf. IV. Hier, glaube ich, liegt derselbe Augenblick, dieselbe Situation zu Grunde, die ich für das Relief der ersten Kanne von Bernay (Nro. 36.) angenommen habe. Die beiden Helden sind in die Stadt eingedrungen, Odysseus hat im Vestibul des Tempels gespäht und gekundschaftet, während Diomedes ruhig entschlossen an der Thür Wache gestanden; Odysseus mag die Gelegenheit gefunden, oder vielleicht die Wächter, sei es schlafend, sei es wachend angetroffen haben, er selbst aber wagt die entscheidende That nicht, heftig bewegt, in der Aufregung, welche der Mangel an schnell entschlossenem, kaltem Muth mit sich bringt, eilt er aus dem Tempel hervor, dem stärkeren und kühneren Genossen zu, der seine sich überstürzende Meldung und Mahnung zur That, vielleicht den Vorwurf des Zauderns mit einem ruhig selbstbewussten Gesichtsausdruck erwiedert, in dem der ganze Stolz des Heldenmuthes, der ganze Gegensatz zu der Unruhe des Laertiaden liegt. — Das ist ein Vorschlag zur Erklärung der Situation, den ich nicht für mehr gebe, als er ist; Braun's Auffassung weicht etwas ab, ohne jedoch einen bestimmten Augenblick einer vermuthlichen Erzählung vom Palladienraub zur Erklärung hinzustellen. Sehr richtig aber bemerkt er, dass der Gegensatz, das Widerspiel der Charaktere der beiden Helden, der sich entzündende Streit den Hauptvorwurf des Künstler's ausgemacht habe, welcher, wie ich hinzufügen mögte, auch in der Tragödie eine Hauptscene von ähnlich feiner Charaktermalerei wie die unseres meisterhaften Marmor's ist, ausgemacht zu haben scheint. — Eine spätere Scene, nämlich das Weggehn der Helden mit dem geraubten Palladion (wie die Gemmen unter Nro. 80. u. 81) stellt

Nro. 43., ein vormals Durand'sches (Cat. Durand. Nro. 1378) Terracottarelief dar, in welchem Diomedes mit dem Palladion in der Hand voranschreitet, Odysseus, durch den Hut kenntlich, folgt; beide sind mit der Chlamys bekleidet und halten das nackte Schwerdt in der Hand.[29])

Das ungelöste Räthsel der beiden Palladien, welches uns die Verse Nro. 35 bot, wiederholt sich in

Nro. 44., einem Terracottarelief des berliner Museums (Taf. XXV. Nro. 2.), abgeb. in der arch. Zeitung v. 1846. Taf. 27 [30]), welches ebenfalls die Rückkehr in's Lager nach vollbrachter That enthält. Beide Helden tragen ein, hier durchaus nicht verschieden gebildetes Palladion, Odysseus schreitet voran, Diomedes folgt. Der verschiedene Charakter der Helden ist gar fein ausgedrückt. Der Laertiade, dessen Füsse mit Schuhen bekleidet sind, geht mit tanzartig schleichenden Schritten, den rechten Arm mit dem Schwerdt, dessen Spitze über Diomedes linker Schulter sichtbar ist, ausgestreckt, um den Körper leichter im Gleichgewicht zu halten, damit kein Tritt zu laut werde. Mit ruhigen und festen Schritten folgt Tydeus Sohn, der unbewehrt ist, und eine Fackel in der Rechten trägt [31]), umblikkend auf etwaige Gefahr oder Verfolger.

29) In Berlin zeigte mir Ostern 1851 Hr. Prof. Gerhard im Arbeitszimmer des Antiquariums eine Terracotte, welche den ruhig stehenden Diomedes darstellt, neben dem auf einem Cippus das Palladion sich befindet. Dies dürfte kaum ein Denkmal des Palladienraubes selbst sein, sondern zu den situationslosen Bildwerken gehören. Das Palladion ist attributiv zum Tydeiden gestellt, von dessen unteritalischer Vehrung wir hier ein Monument vor uns haben dürften. Ob die Terracotte vom kgl. Museum erworben worden ist, weiss ich nicht. — *30)* Nach Gerhard's Ausdruck ist das Relief von einer Lampe und zwar ein Abdruck aus antiker Form. — *31)* Jahn sagt a. a. O. S. 59, die Fackel sei im Original nicht mit Sicherheit zu erkennen, sondern könne auch wohl ein Schwerdt sein, auch sei dies nach der Analogie der anderen Monumente sowie nach der Haltung wahrscheinlicher. Immerhin, die Zeichnung giebt eine deutliche Fackel und diese, welche dem Charakter des Diomedes hier sehr wohl anpasst; kann

Ehe wir uns nun zu den Gemmenbildern wenden, sei als Nro. 45., noch eine sicilische Bleimünze erwähnt, deren Revers de Witte im Cat. Beugnot. Nro. 419 mit diesen Worten angiebt: „un sujet peu distinct; il parait représenter Diomède et Ulisse enlevant le Palladium; les deux héros sont nus; le tout dans un carré creux." —

Die geschnittenen Steine des Palladienraubes hat Levezow a. a. O. nach historischer Abfolge der Begebenheit in fünf Classen oder Momente getheilt, welche wir beibehalten, indem wir denselben eine sechste voranstellen und eine siebente einschieben. 1. Ankunft in Troia; 2. Diomedes vor dem Palladion; 3. Diomedes im Augenblick, wo er das Bild ergreift; 4. a. Diomedes nach vollbrachtem Raube vom Altar steigend; 4.b. Dieselbe Scene in Odysseus Anwesenheit, Streit der beiden Helden; 5. Diomedes im Besitze des Bildes; 6. Diomedes verlässt mit dem Bilde den Tempel; 7. Die beiden Helden auf der Rückkehr in's Lager.

1. Ankunft in Troia.

Eine Scene der Berathung, der Vorbereitung der beiden in Troia angekommenen Helden, welche der eigentlichen That vorhergeht und bei der sich die Verschiedenheit des Charakter's und des Wollen's offenbart, habe ich bereits als die Grundlage zweier Monumente angesprochen, des Silberrelief's von Bernay (Nro. 36.) und des Marmorrelief's Spada (Nro. 42.); hier glaube ich sie in einer Gemme zum dritten Male wiederzufinden.

Nro. 46. Gemme aus Tischbein's Homer n. Ant. 40 in der Gal. myth. 173, 570, auch Gal. om. I. 111 (Taf. XXIV. Nro. 14.). Neben einer Säule, welche nur einem Tempel oder sonst einem Gebäude in einer Stadt angehören

doch auch so gehalten werden; aber sei der Gegenstand ein Schwerdt, der Charakterismus der beiden Helden liegt, wie auch Jahn anerkennt, in Gang und Haltung.

kann, die also jeden Gedanken an das offene Feld und die Doloneia ausschliesst, sehn wir unsere beiden Helden, welche, angelangt in Troia, einen Augenblick eingehalten haben, um sich zu orientiren, um zu spähen und zu lauschen. dieser vorhergegangene Augenblick ist zweifellos darin ausgedrückt, dass Diomedes seinen Schild niedergesetzt hatte. Jetzt erhebt er ihn wieder, der Weg ist gefunden, Gefahr mag bemerkt sein, vielleicht rührt sich die Tempelwache, Odysseus wenigstens, durch den Pilos bezeichnet, deutet sehr entschieden vorwärts, während er zu Diomedes umblickt, sich zu vergewissern, dass der Genoss auch folgen werde. Diomedes [32]) ist rasch bereit, den Kopf zurückgeworfen, in sehr bezeichnender Geberde des Lauschen's und Spähen's in der Dunkelheit, macht er sich fertig, mit Schild und Lanze der Gefahr entgegen zu gehen. Wie das in der Poësie erzählt gewesen sein mag, ist allerdings nicht zu sagen, aber die Situation ist an sich natürlich und scheint mir wohl ausgedrückt zu sein. — Verwandt ist die Gemme in den Imp. gemm. III. 79., nur dass hier die Säule fehlt, und dass Diomedes, anstatt kühn bereit den Schild zu erheben, nachdenklich den Finger zum Mund erhebt. —

2. Diomedes vor dem Palladion.

In allen Gemmendarstellungen des Palladienraubes ausser den unten in der 7. Abtheilung angeführten, ist Diomedes der Hauptheld, der Vollbringer der That, der Besitzer des Bildes. Ihn haben wir daher zunächst durch die verschiedenen Stadien seiner That zu begleiten. Und da sehn wir ihn denn zuerst vor der That selbst, angelangt im Tempel vor dem auf einer hohen Stele oder in einer Aedicula stehenden Palladion. Der Art ist:

Nro. 47., ein S a r d e r im florentiner Museum [33]) (Taf.

32) Ich bemerke noch, dass in der Abbildung bei I n g h i r a m i Diomedes bärtig, in der der Gal. myth. unbärtig ist, T i s c h b e i n's Originalkupfer kann ich nicht vergleichen, da die ersten Hefte dieses Werkes (bis zum 6.) auf unserer Bibliothek fehlen. — 33) Paste bei Stosch Nro. 303.

XXIV. Nro. 15.), abgeb. in Gori's Mus. Flor. II. 74, 2 und bei Levezow Taf. I. 1. Diomedes in ruhiger Stellung mit Lanze, Schild und Helm; das Palladion in einer Aedicula, vor dieser der bekränzte Altar, auf welchen Diomedes stieg, das Bild zu erreichen, und von dem wir ihn in den berühmtesten Gemmenbildern steigen sehn. — Dahin gehört ferner:

Nro. 48., ein zweiter Sarder daselbst [34]), abgeb. bei Gori a. a. O. Tab. 75. Nro. 1. Diomedes, mit der Lanze bewaffnet, ruhig vor dem auf einer Stele stehenden Palladion. — Sodann

Nro. 49., eine Gemme in Gorlaeus Dactyl. II. Nro. 661 [35]). Hier ist Diomedes von vorn dargestellt, nachdenklich (ruhend?) den rechten Arm auf den Kopf gelegt, das Palladion auf der Stele hinter ihm. — Von

Nro. 50., einer Townley'schen Paste bei Tassie-Raspe Nro. 9440 heisst es, Diomedes nähere sich dem Palladion, als scheue er sich vor der Gottheit, oder fürchte, verrathen zu werden.

Einen Fortschritt der Handlung deuten die folgenden Gemmen an, welche den ersten Act der That selbst darstellen. In ihnen schreitet Diomedes mit gezücktem Schwerdt und mit grossem, jedoch vorsichtigem Schritte vorwärts, während vor ihm das Bild auf der Stele sich befindet. Als wenigstens nicht ganz unwahrscheinliche, wenngleich nicht durchaus genügende Erklärung der Stellung des Helden bietet sich der Angriff auf die schlafende Priesterin oder den Hüter des Bildes, welche Personen wir auf anderen Gemmen als Leiche neben dem Altar liegen sehen, ohne dass sie auf unseren Steinen ausgedrückt wären. Uebrigens darf nicht unangemerkt bleiben, dass diesen Gemmen diejenigen fast ganz gleichen, welche Diomedes mit dem Bilde aus dem Tempel fortschleichend enthalten. Vgl. unten S. 606.

34) Paste bei Stosch Nro. 304. Tassie-Raspe 9443. — 35) Auch in Beger's Contempl. gemm. cet. p. 34.

Nro. 51. Carneol, früher im Besitze eines Hrn. Sabbatini. (Taf. XXV. Nro. 5.), abgeb. bei Levezow I. 3 [36]). — Aehnlich Nro. 52., eine Gemme im Mus. Worsleyanum 22. 1. der Octavausgabe.

Zahlreicher sind die Darstellungen, in welchen

3. Diomedes das Palladion ergreift.

Ohne Ausnahme zeigen diese Steine Diomedes auf ebener Erde stehend, auch wohl knieend; in keinem Beispiel steht das Bild so hoch auf der Stele, von welcher Diomedes dasselbe nimmt, dass der Held genöthigt wäre, auf den Altar oder die Basis zu steigen, um dasselbe zu erreichen. Indem wir nun in der Serie der gleich anzuführenden berühmtesten und bedeutendsten Gemmen unseres Gegenstandes Diomedes nach vollbrachtem Raube vom Altar steigend oder gleitend sehen, ohne dass wir ihn während der Ergreifung des Bildes auf dem Altar finden, wird es klar, dass wir keine in sich geschlossene und übereinstimmende Vorstellungsreihe vor uns haben; mit anderen Worten: es wird auch hiedurch klar, dass die Darstellung des vom Altar gleitenden Helden eine rein künstlerische Originalerfindung, sei es eines Steinschneider's, oder eines Vorgänger's unter den Bildhauern, vielleicht ganz ohne bestimmten Anlass im Mythus oder einer Erzählung desselben ist, als was sie sich schon durch ihre eigenthümliche Vollendung in Conception und Ausführung zu erkennen giebt. — Von den Steinen, welche den Augenblick der Ergreifung des Bildes darstellen, mögen folgende als Beispiele hier Platz finden.

Nro. 53. Stosch'sche Glaspaste Nro. 306 (Levez. p. 17. 1.) Diomedes in römischer Rüstung umfasst das Palladion mit dem rechten Arm, um es von einer runden, mit

36) Paste bei Stosch Nro. 305; Tassie-Raspe 9447. Lippert, Dactyl. 2. Tausend Nro. 191, Maffei, gemme ant. fig. II. 79, Montfaucon, Ant. expl. I. pl. 67 Nro. 12.

zwei erhobenen Figuren gezierten Ara zu heben; seitwärts ein angelehnter Bogen. —

Nro. 54. Grün, blau und weiss gestreifte ant. Paste der Stosch'schen Samml. Nro. 307. in Berlin (Toelken IV. 357). Ganz ähnlich in der Hauptsache, die Ara, auf der das Palladion steht, ist mit einem Fruchtgehänge verziert, rechts von Diomedes eine hohe Stele. Dass Diomedes „auf dem Altar stehe" wie Toelken a. a. O. sagt, ist, wie ich nach dem vorliegenden Gypsabguss versichern kann, ein entschiedener und nach dem eingänglich Gesagten keineswegs gleichgiltiger Irrthum.

Nro. 55. Stosch'sche Glaspaste Nro. 308 (Taf. XXV. Nro. 6.), abgeb. bei Levezow I. 2. Diomedes hat das Palladion, welches auf einer Stele mit doppeltem Absatz steht, mit der Hand ergriffen und eilt mit raschen Schritten davon. Das Bild scheint mit dem Kopfe als Zeichen der Einwilligung in den Raub zu nicken. Das Lob, welches Winckelmann und Levezow dem Werk ertheilen, ist stark übertrieben, wenngleich der Schnitt nicht eben schlecht ist. —

Hieher gehören unter anderen Gemmen, noch eine Townley'sche Paste und ein Karneol derselben Sammlung bei Tassie-Raspe 9445 und 9469. — Als abweichende Darstellungen notire ich:

Nro. 56., eine Gemme (Taf. XXV. Nro. 7.) aus Millin's Pierres gravées in der Gal. myth. 145, 563. Hier kniet der behelmte und mit dem Schwerdt gerüstete Diomedes, indem er zugleich energisch hinter sich blickt, vor dem Altar, von welchem er das sehr roh, aber grösser als gewöhnlich gearbeitete Palladion mit beiden Händen heben will. Der Altar scheint aus Hausteinen gebaut zu sein, und hat eine seltsame, thürartige Oeffnung. Für das Knieen des Helden wüsste ich kein bestimmtes Motiv anzugeben, ausser etwa Scheu vor dem Heiligthum; sein Umblicken nach irgend einem Geräusch dagegen bezeichnet sehr wohl die gefährlich heimliche That.

Nro. 57., ein Townley'scher Sardonyx bei Tassie-Raspe Nro. 9146 und in Lippert's Dactyl. II. Taus. Nro. 195 (Levezow S. 18. Nro. 6.) enthält ausser Diomedes, welcher die That vollbringt, Odysseus, welcher ihn dabei beschützt.

Zahlreicher und zugleich bedeutender als alle bisherigen Gemmen sind diejenigen der vierten Scene:

4.a. Diomedes mit dem Palladion vom Altar steigend.

Die kühne und vollendete Composition, welche wir in unbedeutenderer Ausführung schon in einem Silberrelief zwei Steinreliefs, einem Bronze- und einem Thonrelief (oben Nro. 34—38) gefunden haben, tritt uns in höchster Schönheit in

Nro. 58., der Karneolgemme des Dioskurides (*ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ*) in der Sammlung des Herzog's von Devonshire (Taf. XXIV. Nro. 22.) entgegen, abgeb. nach Levezow a. a. O. Taf. I. 4 [37]). Diomedes hat das Palladion auf einem Altar stehend von seiner Stele genommen, und hält es in der linken mit Gewand umhüllten Hand, um das Heiligthum nicht mit blutiger Hand zu entweihen; denn die Leiche einer Priesterin, die von des Helden Schwerdt gefallen, liegt am Boden. Jetzt gilt es, den durch Kühnheit erworbenen Raub durch Vorsicht zu bewahren, jedes Geräusch kann die Wächter wecken, leise und langsam muss Diomedes vom Altar heruntersteigen und aus dem Tempel schleichen. Ersteres drückt unsere Gemme in bewunderungswürdiger Art aus. Ich bediene mich der schönen und präcisen Worte Jahn's a. a. O. S. 49. „Diomedes streckt das rechte Bein langsam aus, um auf den Boden zu gelangen, und stützt den Körper mit dem gebogenen linken, das mit der Spitze

37) Paste bei Stosch Nro. 310. Vgl. Tassie-Raspe Nro. 9385, Lippert, Dactyl. II. Taus. Nro. 183, Stosch, Gemmae caelatae cet. Taf. 129. Für die Beurteilung des Kunstwerthes besonders Levezow S. 20 ff. —

des Fusses auf dem Altar ruht; da er in der Rechten das gezückte Schwerdt hält, also keine Hand frei hat, um sich zu stützen, ruht der Körper allein auf der Spitze des linken Fusses. So ist auf die natürlichste Weise eine kühne Stellung herbeigeführt, die — ähnlich wie bei dem Diskoswerfer des Myron — den Moment der Entscheidung ergreift, in welchem verschiedene Anstrengungen des Körpers sich die Wage halten, und das anschaulichste Bild von dem Muth, der Gewandheit des Helden und seiner gefährlichen Lage giebt. Wir sehn, wie er durch Tapferkeit das Bild erworben hat, wie aber auch die geringste Unvorsichtigkeit ihn in die grösste Gefahr stürzen wird; der Anblick der Kühnheit, Kraft und Behutsamkeit des Helden giebt uns aber auch die Gewissheit des Gelingens. . . Im Hintergrunde ist eine Säule mit der Statue eines Gottes, offenbar Apollon's, des Schutzgottes von Troia, unter dessen Augen die kühne That vollführt ist.“ —

Als die bedeutendsten Exemplare derselben Darstellung neben dem Meisterwerk des Dioskurides nenne ich noch folgende:

Nro. 59., Sarder mit dem Namen *ΠΟΛΤΚΛΕΙΤΟΤ*, abgeb. bei Levezow I. 5, vgl. das. S. 31 ff. Der Schnitt giebt dem des Dioskurides Wenig nach, nur ist es dort feiner, dass Diomedes Haupt mehr gesenkt ist als hier, dort schaut er auf den Boden vor sich, hier aufmerksam in die Ferne, dort ist also grössere Concentration im Momente, als hier. — Ferner:

Nro. 60., zweifarbiger Achat mit dem Namen *ΣΟΛΩΝΟΣ*, abgeb. bei Tassie-Raspe Taf. 45. 3. Vgl. Levezow S. 37 f. —

Nro. 61. Karneol mit dem Namen *ΓΝΑΙΟΤ*, abgeb. in Bracci's Commentarii de ant. scalpt. cet I. Tab. 50, vgl. Levezow S. 41 f. —

Nro. 62. Sardonyx mit dem Namen *ΥΛΛΟΥ* bei Tassie-Raspe Nro. 9413, vgl. Levezow S. 42 f.



Ohne Namen zahlreiche Repräsentanten in fast allen Sammlungen, vgl. Levezow S. 43 ff. Nro. 6—15. Durch seine Grösse (½″ zu 1¼″) zeichnet sich

Nro. 63., der Chalcedon der berliner Sammlung (bei Toelken IV. 360) aus, der auch nicht schlecht geschnitten ist, jedoch, wie manche andere Exemplare die Stele mit der Apollonstatue weglässt. —

Als nicht eben geistreiche Varianten dieser schönen Vorstellung nenne ich ganz kurz einige Steine, welche Diomedes auf dem Altar sitzend, äusserlich dem herabsteigenden ähnlich, darstellen. Den Uebergang bildet ein Chalcedon der berliner Sammlung (Toelken IV. 363, Levezow S. 48. Nro. 16), in welchem Diomedes mit dem rechten Plattfuss den Boden bereits erreicht hat, während der linke nach hinterwärts auf dem Altar liegt. Sitzend aber finden wir Diomedes auf dem Altar in einem Heliotrop, abgeb. in Gorlaeus Dactyl. II. Nro. 108, vgl. Levezow S. 49. Nro. 17, und in einem Karneol ehem. des Praun'schen Cabinets, jetzt im Besitz der Frau Mertens - Schaaffhausen in Bonn, vgl. Levezow S. 48. Nro. 18. — Sodann sind diejenigen Gemmen aufzuführen, welche

4.a. Dieselbe Scene in Odysseus Anwesenheit

enthalten. Als Repräsentant gilt am füglichsten

Nro. 64., der Sarder des Felix (*ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ ΣΕΟΥΗΡΟΥ ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ* in der Exergue), in der Sammlung des Herzog's von Marlborough (Taf. XXIV. Nro. 21.), abgeb. bei Levezow Taf. II. Nro. 7 [38]) Diomedes durchaus in derselben Stellung und Bewegung wie in in den Gemmen der vierten Abtheilung, abgesehn von der künstlerischen Vollendung, auch das Beiwerk ist dasselbe, nur ist hinten rechts noch eine Baulichkeit zugesetzt, die

38) Auch Gal. myth. 171, 565*, und bei Stosch, Gemmae cael. tab. 35. Paste bei Tassie Nro. 9433.

aber nicht die Stadtmauer sein kann. Diomedes gegenüber steht Odysseus, kenntlich am Pilos in einer eben so eigenthümlichen, wie schwer zu erklärenden Stellung, welche aber gewiss eine heftige Bewegung des Helden verräth: der rechte Fuss ist vorgesetzt, der Körper vorüber gebeugt, der Kopf zurückgeworfen, der Blick auf Diomedes geheftet, mit der Rechten deutet der Held heftig und wie trotzig, doch mit geöffneter Hand, grade vor sich auf den Boden, der linke von der Chlamys umflatterte Arm mit dem Schwerdt ist zurückgeworfen. — Genau diese Figur des Odysseus kehrt nun in mehren Steinen allein wieder, so auf einem Sardonyx im Mus. Flor. II. 27. 3 (Taf. XXV. Nro. 8.) (Levezow Taf. II. 8.), so auf einem Karneol in Maffei's Contemplat. gemm. II. tab. 78 (Montfaucon I. 67. 11) und sonst [39]), offenbar an sich durchaus unverständlich. Aber auch Diomedes gegenüber ist dieser Odysseus nicht leicht zu erklären. Dass er heftig, erzürnt gegen Diomedes redet, ist klar, und der Gedanke an den Streit beider Helden liegt nahe, für diesen aber ist der dargestellte Zeitpunkt durchaus ungeeignet; der spätere Streit auf dem Heimwege, wie ihn Lesches erzählt hatte, kann hier nicht gemeint sein, ohne dass wir dem Steinschneider die grösste Gedankenlosigkeit vorwerfen müssten, aber auch der Streit der Tragödie kann, soviel ich sehe, nicht gemeint sein, auch für den müssen wir als Zeitpunkt den gesicherten Besitz des Palladion voraussetzen, den wir in den Vasen ausgedrückt fanden. Ich gestehe, eine Entscheidung über die uns in dieser Vorstellung gegebenen Fragen nicht zu wissen. — Von den Steinen, welche die Vorstellung des Felix wiederholen nenne ich als

Nro. 65., eine zweite Gemme mit Felix Namen (*ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ*), abgeb. in Gerhard's Minervenidolen 5, 3 [40]); als

39) In einem Onyx des mediceischen Museum's, bei Lippert Dactyl. II. Taus. Nro. 163 steht absolut derselbe Odysseus einer Nike auf einem Zweigespann gegenüber. Vgl. Levezow S. 60. — 40) Vgl.

Nro. 66., einen Sarder im Mus. Flor. II. 28. 2, welcher die Leiche des Tempelhüters ganz zeigt; als

Nro. 67., einen Karneol, notirt bei Levezow S. 53. Nro. 3 aus Winckelmann's P. d. St. III. 314.

5. Diomedes im Besitze des Palladion.

Hier können wir dreierlei Vorstellungen unterscheiden, erstens die, welche den Helden mit dem Bild in der gewandumhüllten linken Hand, mit dem Schwerdt in der rechten ruhig stehend zeigen, zweitens diejenigen, in welchen er mit dem Bilde auf dem Boden kniet und, sich umblickend, niederkauert, und drittens diejenigen, welche ihn auf einen Altar knieend enthalten. Die ersten halte ich, wie jene oben S. 592. Note 29 erwähnte Terracotte, für situationslose Bildwerke, welche nicht innerhalb der auf die mythische Erzählung bezüglichen Reihe stehn. Dieser Art sind beispielsweise

Nro. 68., der Achatonyx in Berlin (Taf. XXV. Nro. 9.), abgeb. bei Levezow Taf. II. Nro. 11.

Nro. 69., der Karneol daselbst, bei Toelken IV. 368;

Nro. 70 u. 71., zwei Gemmen der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn, in deren einer Diomedes behelmt ist. — Die Gemmen, welche Diomedes auf den Boden und diejenigen, welche ihn auf den Altar knieend zeigen, stehn, meiner Ansicht nach, innerhalb der mythischen Reihe und sind von Levezow S. 50 f. Nro. 22, 23, 24 nicht richtig gewürdigt. Wir haben in der Gemme des Dioskurides und in deren Parallelmonumenten gesehn, wie vorsichtig - leise Diomedes mit dem erbeuteten Bilde vom Altar steigt, Vorsicht, das Streben nicht bemerkt zu werden, liegt also dem muthigen und kräftigen Helden keineswegs fern; denken wir ihn uns nun vom Altar gestiegen, auf dem Wege nach der Thür

Gori, Mus. Flor. II. 28. 3; nach Jahn's wahrscheinlicher Vermuthung (a. a. O. S. 50 Note 18) ist derselbe Stein mit entstellter Inschrift (*ΟΝΑΙΞ ΣΝΟΙΣΤ*), abgeb. in Caylus recueil de 300 têtes pl. 173. Vgl. auch Rochette, Lettre à Mr. Schorn p. 173.

des Tempels; da entsteht ein Geräusch, schnell kniet der Held hinter irgend einen bergenden Gegenstand, eine Säule, einen Altar, der freilich nicht ausgedrückt ist, er duckt so viel möglich zusammen, um sich zu verstecken, und schaut gespannten Angesichts, mit gezücktem Schwerdt nach der Gegend, wo die Gefahr droht. Dies ist am deutlichsten, ja recht gut ausgedrückt in

Nro. 72., einer alten Paste (Taf. XXV. Nro. 10.), abgeb. bei Levezow II. 9; weniger bedeutend in

Nro. 73 und 74., einem braunen Sarder, in Berlin bei Toelken IV. 366, auf dem neben dem Helden die Buchstaben M. L. B stehn, und einem zweiten braunen Sarder das. IV. 365. —

Nicht ganz so leicht sind die Vorstellungen zu erklären, in denen Diomedes auf den Altar kniet. Es ist dies die Stellung derer, welche von dringender Gefahr bedroht auf dem Altar Rettung suchen. Wir haben sie bereits oben (S. 259 f. Taf. XII. Nro. 3.) in den Darstellungen der Wiedererkennung des Paris und in einigen Telephosbildwerken gefunden und werden ihr unten in den Orestesbildwerken mehrfach wieder begegnen. Denken wir uns nun, dass Diomedes eine Gefahr merkt, und, plötzlich erschreckt, auf den Altar flüchtet, so ist das freilich ein etwas seltsamer Ausdruck der schwierigen Lage des Helden, aber immer eine Vorstellung, welche innerhalb der Situation gegeben ist. Der Art ist beispielsweise:

Nro. 75., eine violette ant. Paste in Berlin (Taf. XXV. Nro. 11.) bei Toelken IV. 364. Toelken's Angabe: Diomedes stützt das Knie beim Herabsteigen auf den Altar, trifft den Ausdruck keineswegs, das energische Umblicken und die Anspannung des auf den Boden gestellten Beines zeigen deutlich, dass der Held auf den Altar geflohen ist. Aehnlich

Nro. 76., eine Gemme aus Praun'schem Besitz, in dem der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn, auch hier zeigt

das emporgeworfene Haupt und das energisch angesetzte linke Bein, dass der Held auf den Altar geflohen ist. — Aehnlich manche andere Exemplare. —

Von allen geschnittenen Steinen, welche Diomedes in dieser Stellung zeigen, ist am interessantesten, aber auch am schwierigsten zu erklären

Nro. 77., die aus Millin's Pierres gravées in der Gal. myth. 163. 564 abgebildete Gemme (Taf. XXV. Nro. 12.). Hier ist rechts von dem Altar, auf welchen Diomedes kniet, durch einen Vorhang und durch eine niedrige, halbe Thür wie es scheint der Eingang des Tempels oder des Adyton, wo das Bild stand, angegeben. Aus diesem Eingang hervor eilt [41]) eine weibliche Person mit vorgestreckten Händen, am wahrscheinlichsten die Priesterin oder Hüterin des Bildes. Ihre vorgestreckten Hände scheinen den Gestus der Bitte auszudrücken, und diesen Gestus nehmen auch Millin und Jahn a. a. O. S. 48. Note 11 an. Auch ist derselbe an und für sich wohl erklärbar, die Priesterin, wehrlos wie sie ist, sucht durch ihr Flehen Troia das Bild zu erhalten. Dass aber Diomedes dieser Priesterin gegenüber auf den Altar geflohen ist, erklärt sich nur, wenn wir annehmen, dass dies geschehen sei, ehe er wusste, wem die aus dem Innern des Tempels ihn verfolgenden Schritte angehörten. Der erkannten Priesterin gegenüber muss er sich zur Drohung wenden. — Eine gleiche Darstellung findet sich auf

Nro. 78., einer antiken Glaspaste unbekannten Besitzes in den Impronte gemm. III. 81, im Bull. v. 1834. S. 121 unter dem unrichtigen Namen Diomedes und Odysseus mit dem Palladion aus dem Tempel fliehend.

6. Diomedes verlässt den Tempel.

Dieselbe Vorsicht und Behutsamkeit, die wir bei dem vom Altar steigenden Diomedes in der Gemme des Diosku-

41) Millin sagt, sie sitze, was gewiss nicht richtig ist, sie mag ein paar Stufen heraufkommen. —

rides und in ihren Parallelmonumenten bewunderten, finden wir ebenfalls ausgedrückt in in

Nro. 79., einem Karneol des Solon (*ΣΟΛΩΝ ΕΠΟΙΕΙ*), im Cabinet des Fürsten Strozzi (Taf. XXV. Nro. 13.), abgeb. bei Levezow II. 10., welcher den Augenblick darstellt, wo Diomedes mit dem Bilde den Tempel verlässt. Den Altar, von dem er herabgestiegen, sehn wir rechts hinter dem Helden, die Leiche der Priesterin liegt neben demselben; links ist die Thürsäule des Tempels angegeben und eine Stufe, die Schwelle. Auf diese setzt eben Diomedes den vorgestreckten rechten Fuss mit einer Leichtigkeit, die gar nicht besser dargestellt werden kann; der ganze Körper ruht auf dem linken Bein, welches, elastisch leicht gebogen, ebenfalls nur mit der Spitze des Fusses den Boden berührt. Der linke Arm, in welchem der Held das Palladium trägt, ist etwas zurückgezogen, um den Körper balanciren zu helfen, die mit dem Schwerdt bewaffnete Rechte ist mit ausgestrecktem Zeigefinger an den Mund erhoben. Auch hier ist die Situation, wie in Dioskurides Werke, in dem entscheidenden Augenblick, im Augenblick der höchsten Prägnanz aufgefasst, und, wenngleich die Stellung an Kühnheit weder mit Myron's Diskobol noch mit Dioskurides Diomedes sich messen kann, so ist die Ausführung des minder schwierigen Vorwurfs reichlich eben so gelungen wie in jenen Werken [42]).

Bedeutend schwächere Parallelmonumente dieser Gemmen sind beispielsweise die folgenden: ein Smaragd des Lord Percy mit der Inschrift *ΟΝΕΣΙ* bei Tassie-Raspe Nro. 9455, Levezow S. 65. Nro. 2; ein Beryll oder Karneol des Herzog's von Devonshire bei Tassie-Raspe 9448 und in Lippert's Dactyl. Suppl. Taus. Nro. 70, Levezow S. 66. Nro. 3, ein Sarder im florentiner Museum II. 27. Nro. 2, Levezow S. 66. Nro. 4. und eine alte

42) Mehre unrichtige Auffassungen und Erklärungen des Werkes s. bei Levezow S. 62 ff.

Paste in Berlin bei Toelken IV. 367, Levezow S. 67. Nro. 5. — An die Aehnlichkeit der oben S. 597 f. Nro. 51 u. 52 angeführten Gemmen, welche Diomedes mit gezogenem Schwerdt vor dem Bilde zeigen, mit diesen ausdrucksvollen Steinen ist bereits erinnert; dort ist nur der Zeigefinger der das Schwerdt haltenden Hand nicht ausgestreckt an den Mund erhoben, im übrigen ist die Stellung gleich. Dass in jenen Steinen verfehlte oder missverstandene Copien des Motiv's der solonischen Gemme vorliegen, ist sehr wohl möglich, haben doch auch mehre Erklärer im Diomedes des Solon eine drohende Stellung erkennen wollen. —

7. Diomedes und Odysseus auf dem Rückweg.

Es sind mir hier nur zwei auch von Levezow angeführte Gemmen in Berlin bekannt, welche die beiden Helden zusammen mit dem Palladion fliehend mehr, als zum Lager zurückkehrend enthalten. Die Vorsicht des heimlichen Raubunternehmens, welche Diomedes Handlung in den Hauptmomenten der That selbst bezeichnete, bildet auch den Charakter dieser Monumente. Sehr bemerkenswerth aber ist es, dass, während in allen bisher betrachteten Gemmen, Diomedes der unbezweifelte Hauptheld des Palladienraubes ist, mindestens in einem der folgenden Gemmen, wahrscheinlich aber in beiden, Odysseus als der Träger des Palladion erscheint. Die sichere Darstellung des Palladienträger's Odysseus ist

Nro. 80., der bei Levezow Taf. II. Nro. 12 abgebildete berliner Sardonyx bei Toelken IV. 372 (Taf. XXV. Nro. 14, nach dem Gypsabguss neu gezeichnet). Beide Helden schreiten neben einander mit leichten Schritten dahin, beide schauen um, ob Verfolgung ihnen neue Gefahr bringe. Odysseus, der kleinere der beiden, ist etwas voran, sein Haupt bedeckt der Pilos, nicht ein buschloser Helm wie in Levezow's Abbildung, und er trägt das Palladion. Diomedes ist grösser, behelmt und beschildet, und ihm wird auch die Lanze gehören, welche man zwischen beiden Männern sieht. — Sehr wahrscheinlich ist auch in

Nro. 81., einem Achatonyx (Taf. XXV. Nro. 15.), das. Nro. 371 Odysseus in dem voranschreitenden Palladienträger, Diomedes in dem Behelmten und Beschildeten mit der Lanze zu erkennen, wenngleich bei dem sehr rohen Schnitt des Steins die Schiffermütze der Laertiaden nicht durchaus unzweifelhaft erkennbar ist. —

Ob der bei Fabretti Column. Traiana cet. zu p. 365 (auch bei Beger Bell. et excid. Troiae Tab. 56. Nro. 1), abgebildete Sarder Diomedes oder Odysseus mit dem Palladium entfliehend dargestellt ist, ist wie schon Levezow S. 69 bemerkt, wegen der Unbestimmtheit im Ausdruck nicht zu entscheiden. —

Zum Schluss dieser Uebersicht der Steine mit dem Palladienraube nenne ich als

Nro. 82., die seltsame Vorstellung einer antiken Glaspaste der Kestner'schen Sammlung in den Impronte gemm. III. 82. Hier sitzt Odysseus auf einem bekränzten Altar, auf welchem hinter ihm das Palladion steht. Der Held hat den linken Arm auf das Knie gestützt und lehnt, zum Palladion umblickend, den Kopf, wie nachdenkend in die Hand. Ich wüsste dies mit keiner Situation der Ezählung von Palladienraub zu vereinen, Ulisse seduto, mira il Palladio, Bull. 1834. S. 121 sagt gar Nichts. —

IV. Das hölzerne Pferd.

Genau genommen gehört nur die Verfertigung des Pferdes und seine Einbringung in Troia in den hier zunächst liegenden Umfang der Kleinen Ilias, aber die nicht bedeutende Zahl der Monumente, welche überhaupt das hölzerne Pferd enthalten, lässt sie uns hier zusammenstellen, indem wir so zugleich in die Scenen der eigentlichen Persis, der Zerstörung Troia's und der Vernichtung von Priamos Haus eintreten. — Die Verfertigung des hölzernen Pferdes weiss ich bis jetzt nur in zwei Monumenten nachzuweisen, welche beide,

von den Vorstellungen der modernen Kunst weit abweichend, den Gegenstand nur andeutungsweise, mit Hervorhebung der handelnden Personen, nicht des Objectes, echt antik darstellen. Das erstere dieser Denkmäler,

Nro. 83., ist eine Kylix von Vulci mit rothen Figuren, aus Canino'schem Besitze (Mus. étr. 791. Rés. étr. coupes Nro. 22.), jetzt in München (Taf. XXV. Nro. 3.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 229, 230. Aussenbild A. In der Mitte ein eher kleines, als grosses, sehr lebendig gemaltes und an sich durch Nichts als ein hölzernes charackterisirtes Pferd. Nur durch den daneben stehenden Mann, den der Hammer in der Rechten, ein seltsames Instrument, das wir aber wohl für einen mit künstlicherm Griff versehenen Meissel zu halten haben, in der Linken, sowie die um den Leib kurz aufgegürtete Exomis als Handwerker, Bildhauer bezeichnet, wird das Thier als der berühmte *δούρειος ἵππος* kenntlich, während uns in dem Manne der Werkmeister, Epeios entgegentritt, dem das Alterthum auch ausser dem Pferde Sculpturwerke zuschrieb [1]). Aber nicht allein der Werkmeister ist anwesend, auch Athene, nach deren Rathschlägen die Arbeit verfertigt wurde, steht da, und weist einen in den Mantel gekleideten Bärtigen, in dem ich nur einen Repräsentanten des griechischen Heeres, nicht einen bestimmten Helden erkenne, auf das vollendete Werk mit einer Geberde hin, in welcher sich eine Art von Selbstzufriedenheit ausspricht. Wie Athene dem Heere die Maschine zeigt, durch welche Troia fallen soll, so stellt Epeios sein Werk dem Heerfürsten Agamemnon vor, welcher in sehr würdiger Gestalt und in reicherer Tracht, als die anderen Männer, als König sitzt, und zwar unter dem Schatten eines Baumes, das Lager im freien Felde anzudeuten. — Dzs Aussenbild B. ist wie das Innenbild aussermythisch. — Das zweite Denkmal der Verfertigung des hölzernen Pferdes,

1) Vgl. Sillig, C. A. v. Epeus, Brunn, Gr. Künstlergesch. I. S. 23.

Nro. 84., ist ein etruskischer Spiegel im pariser Münzcabinet (Taf. XXV. Nro. 4.), abgeb. in Gerhard's etrusk. Spiegeln II. Taf. 235. 2 [2]). Epeios (*E†VŁE* rückl. d. i. wohl Epule) ist mit geschwungenem Hammer an dem Ross beschäftigt, das wieder in sehr lebendiger Gestalt die Mitte des Bildes einnimmt. Eine Kette am rechten Vorderbein, welche zum Ziehen bestimmt sein mag, ist das einzige Kennzeichen, dass das Pferd eine Maschine ist. Göttliche Hilfe fehlt auch hier nicht, jedoch ist nicht Athene, sondern der Gott der Handwerker und Künstler, Hephaistos, durch seinen etruskischen Namen Sethlans bezeichnet, an dem Werke eigenhändig thätig. Die Inschrift *ΓECSE* (rückl.) über dem Pferd ist verschieden erklärt, Lanzi's Deutung *AECSE* für *AEQVVS* = equus ist, abgesehen von unrichtiger Lesung des ersten Buchstaben bestimmt unrichtig [3]). Kaum weniger zweifelhaft ist Rochette's Lesung, welcher das fragliche Wort zu Sethlans zieht und für das griechische ἔπηξε versteht [4]). Aber schwerlich werden wir Antwort erhalten auf die Frage, wie ein griechisches Verbum in etruskische Sprache und Inschrift gekommen sei. Gerhard will das Wort als eine etruskische Corruption von Pegasos erklären, wobei nur eben auch fraglich bleibt, wie das troische Ross grade zu dieser Bezeichnung kommen soll. Räthselhaft ist auch eine andere, auf einem keineswegs deutlichen Gegenstand hinter dem Ross befindliche Inschrift *EΛINS* (rückl.), welche Lanzi durch Ἕλληνες erklären will. Dass aber keine Person vorhanden ist, auf

2) Früher nach einer Zeichnung Gori's in Lanzi's Saggio II. tav. 8. 3 p. 223 ff., auch in Micali's M. I. tav. 48. und in Inghirami's Gal. om. III. 28.; Gal. myth. 137 bis, 604*. Vgl. Gerhard: Ueber d. Metallspiegel Note 166 und Rochette M. I. p. 82. Note 3. — 3) Obwohl ihr noch Millin in der G. M. a. a. O. folgt. — 4) Dasselbe Wort in derselben Verbindung mit einem Eigennamen findet Rochette a. a. O. in einem bei Gerhard a. a. O. Taf. 207. 2 gezeichneten Spiegel der florentiner Gallerie mit der Inschrift: echse umaile, was sein soll ἔπ]ηξε Εὔμηλος. —

die sich das Wort beziehen könnte, macht, abgesehn von der rein sprachlichen Frage, die Sache sehr zweifelhaft. Unzweifelhaft dagegen scheint mir der Hauptinhalt des Spiegels: Epeios mit Hephaistos Hilfe das hölzerne Ross verfertigend. —

Auch die Einbringung des hölzernen Rosses ist nur selten Gegenstand von Kunstdarstellungen. Auf Vasen kommt sie nicht vor, von Reliefs ist zunächst nur der Streifen der Tabula Iliaca zu nennen, welcher nach den Beischriften *ΤΡΩΑΔΕΣ ΚΑΙ ΦΡΓΕΣ* und *ΑΝΑΓΟΥΣΙ ΤΟΝ ΙΠΠΟΝ* die Troer, Männer und Frauen an langem Seil und mit festlichem Schritt das Ross zur Stadt hinaufziehend zeigt. Sodann erwähne ich das bereits oben (S. 460) angeführte in den Marmora Oxoniensia pl. 54. 148 abgebildete Sarkophagrelief, welches mit der Schleifung Hektor's (rechts) den Einzug des Rosses (links) und Priamos Tod (in der Mitte) als drei Acte der grossen Katastrophe Ilion's verbindet [5]. — Ferner haben wir ein paar eigenthümliche Wandmalereien des Gegenstandes anzuführen:

Nro. 85., Streifen an dem Deckengemälde [6]) eines Grabes in der Villa Corsina bei Rom Taf. XXV. Nro. 18., abgeb. bei Bartoli, Gli antichi sepolcri cet, Roma 1697 tab. 16. In der Mitte das Pferd auf einem Bret mit Rädern, zwei Männer und eine Frau an den Seilen mit Eifer ziehend, ihnen entgegen eine andere Frau mit der Bipennis, jedoch im langen Gewande, welche der ziehenden die Hand wie abmahnend auf die Schulter legt. Hinter dieser, ebenfalls mit abmahnender Geberde ein sceptertragender junger Mann mit der phrygischen Mütze aber im langen Gewande; wer das sein soll, ist schwer zu sagen, man würde an He-

5) Welche Scene ein unedirtes Relief in Berlin mit dem hölzernen Pferde enthält, ist aus der kurzen Anführung Gerhard's in den auserl. Vasenbb. III. S. 149. Note 56 nicht ersichtlich. — 6) Im Hauptfelde vegetabilisches Ornament, im gegenüber liegenden Streifen die Entführung des Kerberos.

lenos denken, wenn dieser nicht in Odysseus Gefangenschaft wäre. Hinter dem Ross eine Frau, welche mit erhobener Linken, mit der sie auf das Pferd hinweist, in ernster und feierlicher Rede zu sprechen scheint, und welche ich Kassandra zu benennen nicht anstehe. Ihr hört eine andere Frau zu, welche durch den gegen den Mund erhobenen Finger unschlüssiges Nachdenken ausdrückt; ob auch diese speciell zu benennen sei, weiss ich nicht. Den Schluss nach dieser Seite bildet ein Troer, welcher, indem er sich entfernt, seinen das Pferd ziehenden Landsleuten den digitus infamis macht, wie schon Müller (Handb. §. 335. Anm. 5) angemerkt hat. Die verschiedenen Meinungen und Gefühle, welche bei der Einbringung des Pferdes unter den Troern herrschten, sowie die ernste Bedeutung dieses Ereignisses, sind nicht übel ausgedrückt, ohne dass freilich diese Malerei sich bis zum Bedeutenden erhöbe. — Eigenthümlich und halbwegs parodisch ist dann

Nro. 86., ein herculanisches Wandgemälde, über dessen Einzelheiten nach der schlechten Abbildung in den Pitture d'Ercolano III. tav. 40 ein sicheres Urteil kaum zu fällen ist. Von diesen abzusehn ist die Darstellung folgende. Die Scene ist innerhalb der ausführlich, mit Zinnen und Thürmen dargestellten Mauern Troia's und in der durch einen Tempel und andere Architekturen bezeichneten Stadt. Das auf einem Bret mit Rädern stehende, grosse, am Haupte mit einer Art von Helmbusch geschmückte Ross wird eben, an einem mit grossen Tänien festlich geschmückten Thurm vorbei, hereingezogen und ist halb sichtbar. Die an den Tauen ziehenden Menschen sind maskirt, zwei tragen Hundeköpfe. Mehre Tanzende umher. Rechts im Vordergrunde Weiber mit Zweigen in den Händen und Kinder, im Hintergrunde eine lange Procession von Weibern mit Fackeln. Also in alle Wege festlicher, feierlicher Einzug des vermeintlichen Heiligthums. Soweit ist Alles noch so ziemlich klar, schwerer erklärt sich das Uebrige. Einen vor dem Zug

nachdenklich sitzenden, in seinen Mantel eingehüllten Mann können wir als einen Vertreter der misstrauenden Partei im Volke betrachten, wer aber das Weib sein soll, die an einer Stele mit dem Bilde der Athene mit flehend ausgebreiteten Armen kniet, das weiss ich nicht, und ebenso wenig, wer der Mann ist, der ihr mit einer Flasche (?) in der Hand entgegentritt, oder jenes andere Weib, das auf einer Anhöhe im Hintergrunde nach links mit einem Lagobolon (?) in der Hand einherschreitet. —

Von Darstellungen der Einbringung des Pferdes wüsste ich keine mehr anzuführen, ausser einem von den Herausgebern der Pitture d'Ercolano p. 200 Note 5 u. 12 angeführten geschnittenen Stein, abgeb. bei Licetus, Ant. Schem. p. 310. Nro. 42, den ich nicht aus eigner Anschauung kenne, und als

Nro. 87 und 88 eine antike Paste (Taf. XXV. Nro. 16.) und einen hellen Sarder (Taf. XXV. Nro. 17.), beide in Berlin, bei Toelken IV. 374 u. 375. In der Paste, deren stark angegriffene Oberfläche das Erkennen des Details sehr erschwert, wird das grosse, auf einem Bret stehende Pferd von Troern im Tanzschritt an den im Hintergrunde dargestellten Mauern entlang gezogen, während ein vor dem Zuge stehender Mann mit ausgestrecktem Arm Befehle und Anordnungen zu ertheilen scheint. Der Sarder, von später und schlechter Darstellung zeigt neben dem Pferde, das, wie lebendig den linken Vorderfuss hebt, Priamos, zwei Troer im Tanzschritt ziehen die unheilvolle Maschine. —

Auch die dritte Scene, das Aussteigen der Helden aus dem in der troischen Akropolis aufgestellten Pferde ist nur in zwei Monumenten nachweisbar, in:

Nro. 89., einem Gemmenfragment (Taf. XXV. Nro. 19.), abgeb. nach Winckelmann's M. I. 140 in der Gal. myth. 167, 606 und in der Gal. om. III. 29. Ein Thurm und die Mauern der Akropolis im Hintergrunde, auf den Zinnen der letzteren eine Figur, welche mit ausgebreiteten Ar-

men ihren Schrecken ausdrückt, nach Winckelmann und Millin weiblich, und Kassandra benannt worden ist. Im Vordergrunde das riesenhafte hölzerne Pferd, mit den Füssen auf Rollen stehend. Durch eine Klappe in der Seite steigen theils auf angelehnter Leiter, theils an einem Stricke sich herablassend, die griechischen Helden aus, deren zwei schon den Boden erreicht haben. —

Das zweite Denkmal dieser Darstellung,

Nro. 90., ist eine etruskische Aschenkiste (Taf. XXV. Nro. 20.), abgeb. ungenügend in der Gal. om. 19, besser in Rochette's M. I. pl. 57. Nro. 1. Das Aussteigen der Griechen aus dem Rosse ist hier mit dem Festgelage der Troer verbunden. Letzteres sehn wir rechts durch drei bei der Tafel liegende, schmausende und zechende Männer vertreten, neben denen ein vierter, Bewaffneter bereits den Kampf gegen den ersten der andringenden Griechen begonnen hat, der mit dem ganzen Mitteltheil der Aschenkiste bis auf die Füsse weggebrochen ist. Links steht neben dem Thore das Pferd, aus dem über eine Treppe ein zweiter Grieche heraussteigt. — Hier beginnt eben der Vernichtungskampf gegen die Troer, das Aussteigen der Griechen aus dem Ross und das Festgelage der Troer ist die Hauptsache, dagegen giebt uns

Nro. 91., eine andere Aschenkiste, wie die vorige aus dem florentiner Museum (Taf. XXV. Nro. 21.), abgeb. ebendas. Nro. 2. eine spätere Scene, den begonnenen Kampf selbst, der seine Schrecknisse unter den mit Kitharspiel gefeierten Jubel der Troer mischt. Von dem hölzernen Pferde sind im Hintergrunde nur der Kopf und Hals sichtbar, im Vordergrunde finden wir ausser einem mit der Kithara sitzenden jungen Manne [7]) mehre Kämpfergruppen, welche leicht mit Namen zu versehen wären, ohne dass die Personen bestimmt genug in Figur und Handlung charakterisirt wären,

7) R. Rochette vergleicht p. 298. Note 4 mit unserem Relief sehr passend Eurip. Hekab. 898 ff. und Troad. 545 ff. —

um die Nomenclatur wünschenswerth und dankbar zu machen [8]).

Nach diesen Bildwerken, welche das hölzerne Pferd in bestimmter Situation enthalten, nenne ich schliesslich kurz diejenigen, denen eine bestimmte Situation abgeht. Voran zwei nur literarisch überlieferte Bildwerke:

Nro. 92 und 93., zwei Erzbilder des hölzernen Pferdes, von denen das eine nach Pausan. I. 22. 10 auf der athenischen Akropolis, das andere nach demselben X. 9. 6 als Weihgeschenk der Argiver, ein Werk des Argiver's Antiphanes, in Delphi stand. Aus dem ersteren schauten nur athenische Helden hervor, Menestheus, Teukros und die Söhne des Theseus, Akamas und Demophon; über das letztere fehlen uns die näheren Angaben. — Situationslos scheint mir auch die Darstellung in

Nro. 94., einer Karneolgemme im berliner Museum, bei Toelken IV. 373, welche das Pferd vor den Mauern Troia's allein stehend zeigt, obwohl aus einem der vier die Mauer überragenden Thürme zwei Menschen auf das Werk der weggeschifften Griechen herabschauen. —

Die übrigen, der eigentlichen Persis Ilion's vorhergehenden Begebenheiten sind ohne bildliche Monumente. Ausgenommen hievon ist die Darstellung Sinon's auf der Tabula Iliaca und

Nro. 95., die berühmte Statuengruppe des Laokoon und seiner Söhne im Vatican [9]), welche, auf Sophokles Tragödie gegründet, ein Werk der Rhodier Agesandros, Polydoros und Athanodoros [10]), trotz aller entgegenstehenden Meinungen neuerer und neuester Forschung, meiner festesten Ueberzeugung nach im 3. oder 2. vorchristliche Jahrhundert, nicht in Titus Zeit entstanden ist [11]).

8) Die Namen, welche Rochette a. a. O. p. 299 giebt, halte ich für unrichtig. — 9) Niemand wird hier eine Aufzählung der Abbildung des Laokoon erwarten. — 10) Plin. H. N. XXXVI. 4. 11. — 11) Vgl. Müller's Handb. §. 156.

Auf die kunsthistorische Frage kann und darf hier nicht eingegangen werden und eine Schilderung des allbewunderten Meisterwerk's scheint mir eben so verlorene Mühe, wie eine kleine Abbildung Raumverschwendung meiner Tafeln sein würde. — Alle übrigen Darstellungen des Laokoon und seiner Söhne, ausgenommen einige bei Müller a. a. O. notirte Wiederholungen des Kopfes des Vaters, namentlich mehre von Gemmenbilder sind moderne Arbeit, die uns nicht angeht. —

Wir gelangen somit zur eigentlichen Iliupersis und ihren Kunstdarstellungen. Die Grösse des Gegenstandes und die Fülle poëtischer Bearbeitungen hat auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst nicht allein zahlreiche, sondern sehr bedeutende und interessante Werke hervorgerufen, welche in zum Theil recht starke Gruppen zerfallen. Wir bezeichnen diese folgendermassen: I. Zusammenfassende Darstellungen mehrer Scenen; II. Priamos und Astyanax Tod; III. Kassandra; IV. Menelaos und Helena, Helena's Wiedergewinnung; V. Aithra mit Akamas und Demophon; VI. Aineias Auswanderung; VII. Polyxena's Opferung; VIII. Andromache, Hekabe. —

I. Zusammenfassende Darstellungen mehrer Scenen.

Wir haben hier mit der Erwähnung eines der grossartigsten und umfassendsten Kunstwerke der älteren griechischen Kunst zu beginnen, welches aber nur literarisch überliefert ist:

Nro. 96., Wandgemälde des Polygnotos von Thasos in der Lesche der Knidier in Delphi. Für eine detaillirte Beschreibung ist hier nicht Raum; die literarische Grundlage der Reconstruction bildet Pausanias

Bericht X. 25 ff. Die wichtigsten Acten über Polygnotos Iliupersis führt Müller, Handb. §. 134 Anm. 3. an. Nach vielen, mehr oder weniger verfehlten Versuchen der Reconstruction ist die Composition dieses grossartigen Gemäldes bündig festgestellt und durchgreifend erklärt von Welcker: „Ueber die Composition der polygnotischen Gemälde in der Lesche von Delphi" in den Schriften der berliner Akademie von 1847. Hiegegen schrieb C. F. Hermann: „Epikritische Betrachtungen über die polygnotischen Gemälde in der Lesche von Delphi" Göttingen 1849 als Winckelmann'sfestprogramm, worauf ich im N. Rhein. Museum 1850 (VII.) S. 419 ff., Welcker's Arbeit in allen wesentlichen Punkten vertheidigend, geantwortet habe. —

Auch aus dem Gebiete der Sculptur haben wir ein paar grossartige Darstellungen der Zerstörung Ilion's anzuführen.

Nro. 97. In dem einen Giebelfelde des Heraion bei Argos war nach Pausanias II. 17. 3 eine Sculptur, welche sich „auf den Krieg gegen Troia und die Einnahme Ilion's" bezog. Pausanias sagt: „über den Säulen", und hat dadurch veranlasst, dass man früher an Metopen dachte. Welcker aber hat in seinen alten Denkmälern I. S. 191 ff., wie ich glaube, mit gutem Grund dafür das Giebelfeld gesetzt. Wie wir uns freilich dies auf den troischen Krieg und Ilion's Einnahme bezügliche Werk, eine Statuengruppe als Giebelbildwerk, zu denken haben, ist bei dem Mangel jeder näheren Angabe unmöglich zu sagen. — Nicht besser ergeht es uns mit

Nro. 98., der westlichen Giebelgruppe am Zeustempel von Akragas, von welcher uns Diod. XIII. 82 nur den Inhalt, *ἅλωσις τῆς Τροίας* und, ausser der Grösse der Figuren, die er hervorhebt, und welche die Stellung im Giebel beweist, nur die Notiz beibringt, dass jeder der Helden einzeln zu erkennen gewesen sei. Ueber das Bildwerk vgl. Welcker a. a. O. S. 195 ff. und über mehre aufge-

fundene und abgebildete Reste, welche mit Wahrscheinlichkeit dieser Giebelgruppe angehören, das. S. 196. Note 3. —

Von literarisch überlieferten Werken der älteren Kunst nennen wir sodann noch als

Nro. 99., den nach Parrhasios Zeichnung von Mys ciselirten Becher, von dem uns Athen. IX. 782. c. kurz berichtet, dass er kunstreich gearbeitet Ilion's Zerstörung enthielt nebst dem Epigramm:

γράμματα Παῤῥασίοιο, τέχνα Μυός· ἐμμὶ δὲ ἔργον
Ἰλίου αἰπεινᾶς, ἂν ἕλον Αἰακίδαι.

Erwähnt sei dann noch des von Petronius 89 (p. 324 ed. Hadrianide) in aus Virgil abgeschwächten Versen beschriebene Gemälde, und jene Ekphrasis des Libanios vol. IV. p. 1093 (ed. Reiske), in der Troia's Lage und Schicksal nach der Einnahme in der Figur einer Troerin nach Müller's Meinung (Handb. §. 415. S. 713) sinnreich, wie mir scheint, durchaus unmalerisch und mit sophistischer Spitzfindigkeit geschildert wird. —

Von den erhaltenen Kunstwerken muss als die einzige Vase, welche im strengeren Sinne hieher gehört [12]), allen übrigen als

Nro. 100., vorangenannt werden die hochberühmte Kalpis von Nola, bekannt unter dem Namen der Vase Vivenzio, im Museum von Neapel (Taf. XXV. Nro. 24.), abgeb. am schönsten in Tischbein's Homer nach Antiken Heft 9. Taf. 5, 6 [13]). — Der Bildstreifen läuft um den ganzen Bauch des Gefässes bis an den hinteren Henkel. Die einander respondirenden Hauptgruppen der vorderen Seite sind in grösseren Figuren gemalt, und in ihnen sehn wir auch den

12) Einige andere Vasenbilder, die Priamos und Astyanax letzte Schicksale mit anderen Scenen der Persis verbinden, s. in der 2. Abtheilung. — 13) Danach in 1/3 der Grösse des Originals auf meiner Tafel, klein und ungenau in der Gal. myth. 168, 608 und in der Gal. om. I. 92. — Auch in Millin's Peint. de vases I. 25, aber ebenfalls ungenau. Besser in Müller's d. a. K. I. 43. 202. in 1/4 Grösse des Originals. —

geistigen Inhalt der Zerstörung auf seinem Gipfel. Denn religiöser Frevel verbindet sich hier mit dem Grauen der Vernichtung. Rechts von der etwa in der Mitte befindlichen Palme führt Neoptolemos den Todesstreich gegen den auf Zeus herkeios Altar geflüchteten, kahlköpfigen Priamos, der seltsamen Weise unbärtig ist, und ein der Weibertracht gemässes Gewand hat. Auf seinen Knieen liegt Astyanax, vor seinen Füssen Polites Leiche, beide des wilden Pyrrhos Opfer, der jetzt auch das Heiligthum des höchsten Zeus mit dem Blute des wehrlosen, ängstlich das Gesicht mit den Händen bedeckenden Greises besudeln wird. Links, entsprechend der zweite Frevel gegen Heiliges, indem Aias der Oileide, nachdem er den für seine Braut kämpfenden Koroibos gefällt hat, die zum Xoanon der Athene, wie noch eine andere Frau, geflüchtete Kassandra von diesem Bilde wegzureissen und das Bild umzustürzen im Begriffe ist; eine Scene, die wir, wie Priamos Mord, noch mehrfach in Einzelbildern wiederfinden werden. Wie Kassandra und eine zweite Troerin zum Bilde der Athene, ist eine dritte Frau auf eine niedrige Basis neben dem Palmbaum geflohen. Hier also, in diesen Mittel- und Gipfelgruppen der Zerstörung Troia's, ist der Sieg der Griechen entschieden, die Vernichtung des Priamos und seines Volkes mit ihm. Rechts von der Priamosgruppe finden wir dagegen eine Scene, welche an den vorhergegangenen Kampf und die Gegenwehr der Troer erinnert; eine nicht zu benennende Troerin bedroht einen vor ihr auf's Knie niedergestürzten Griechen mit einer rasch ergriffenen Waffe, einem nicht deutlichen Gegenstand, der als Balken, Joch, Stössel betrachtet worden ist. Tröstlichere Scenen der Pietät, Scenen welche auf die Zukunft hinweisen, fassen die Greuel der Mitte ein, wie sie auch in Polygnotos grossem Bilde sich an den Enden fanden. Links flieht, Anchises auf den Schultern, Askanios voran, Aineias, der Gründer von Neuilion — Rom, rechts sehn wir die zween Theseiden, Akamas und Demophon, welche ihre Grossmutter Aithra vom Boden erheben,

auf den sie sich schutzflehend niedergesetzt hatte, und welche sie mit sich fortführen werden, nach langer Gefangenschaft und Knechtschaft in das heimische Athen [14]). Hinter dem jüngeren der beiden Brüder noch, klein gemalt, eine wie Aithra, platt auf dem Boden sitzende Troerin, die wir, wie jene am Palmbaum unbenannt lassen. — Für manches Detail des herrlichen Vasenbildes, sowie über den Stil des Kunstwerkes, verweise ich auf Schorn's Text zu Tischbein's Zeichnung, in dem nur die Zurückführung des Bildes auf aiginetische Kunst sehr bedenklich, die auf Onatas gewiss unrichtig ist [15]). — In diese Abtheilung könnte man auch das unten zu besprechende Vasenbild (Rochette M. I. pl. 66. Taf. 26. Nro. 17.), zu versetzen geneigt sein [16]), jedoch bleibt in demselben Kassandra zu entschieden Hauptperson, als dass man dasselbe aus der Reihe der Kassandrabildwerke zu streichen berechtigt wäre. Dagegen gehören zwei Bildwerke späterer Kunst gewiss hieher, erstens

Nro. 101., ein Helm im Museum von Neapel, leider noch immer nicht edirt, jedoch in Gerhard's und Panofka's Neapel's antiken Bildwerken S. 216 ff. genau beschrie-

14) Durch die unvollständige Abbildung in der Gal. myth., welche den jüngeren Bruder und die hinter ihm sitzende, gleich zu erwähnende Frau weglässt, getäuscht, habe ich (Arch. Ztg. 1851. S. 360) die von dem älteren Theseiden erhobene Frau Helena, jenen Menelaos genannt. In demselben Irrthum war, wohl durch dieselbe Veranlassung, Gerhard in den etr. u. campan. Vasenbb. S. 31 Note 6 verfallen. Er nimmt seinen Irrthum in einer Note zu der angef. Stelle meines Aufsatzes zurück mit der Bemerkung, er sei von mir, der ich ihn citirte, „missverstanden" worden. Letzteres ist nicht richtig, denn seine Worte a. a. O. „[Helena und Menelaos] dargestellt am Kasten des Kypselos . . . . . meines Erachtens auch auf der Vivenzio'schen Vase (Gal. myth. 168, 608)" können gar nicht missverstanden werden. — *15)* Dass Onatas nicht Maler war, halte ich durch Brunn, Griech. Künstlergesch. I. Art. Onatas für erwiesen; danach ist auch eine Stelle in diesem Werk (oben S. 137) zu berichtigen, wo ich, wie bisher Alle, ohne Bedenken das angebliche Gemälde des Bruderkampfs vor Theben von Onatas angeführt habe. — *16)* Wie dies Welcker, Alte Denkmäler III. S. 445 will. —

ben. Hier wörtlich die Beschreibung, jedoch mit Weglassung der nicht in unseren Heroenkreis gehörenden Verzierungen des Helmkammes, der Stirnlappen und Backenlaschen. „Helm mit Kamm, Krempe und Visir, über und über [richtiger: grösstentheils] mit troischen Vorstellungen geschmückt. Auf dem Haupte, im Vordergrunde der durch eine Mauer mit Zinnen angedeuteten Stadt, erscheint zuerst Aias, unbärtig, - in vollständiger Rüstung, die halbnackte Kassandra am Haar fassend, deren Linke die runde Basis des Palladion umfasst. Diese Basis ist mit Oelzweigen umkränzt: vor ihr steht ein hoher, runder Altar; das Palladion ist in werfender Stellung, wie gewöhnlich, übrigens in Doppelchiton und mit Helm und Schild gerüstet. — Es folgt Neoptolemos unbärtig, ebenfalls in vollständiger Rüstung, mit der Linken das Haar des langbekleideten Priamos fassend, auf dessen linken Schenkel sein linker Fuss tritt, und den seine Rechte mit dem Schwerdt bedroht. In den folgenden zwei Figuren, die unter die Vorderseite des Helmkammes fallen, einer langbekleideten Frau, deren Mantel sich kreisförmig über dem Haupt erhebt, und einem bärtigen, vollständig gerüsteten Mann, der sich von ihren Blicken abwendet, kann man Helena und Menelaos erkennen. Hierauf folgt Aineias, bärtig, mit Harnisch, Chlamys und Stiefeln, vor ihm ein runder, mit länglichem Laub umwundener Altar. Auf seiner linken Schulter trägt er den alten, langbekleideten Anchises, der auf seinem Schoss eine runde, geflochtene Cista mit sehr flachem Deckel mit beiden Händen hält. Vor ihm steht Kreusa, langbekleidet, den kurzkekleideten Askanios [?], der vor ihr auf einer Basis steht, beim rechten Arm fassend, etwa um seine Flucht mit einem forteilenden Manne streitend [?]. Dieser ist bärtig, mit phrygischer Mütze, Harnisch, Chlamys und Stiefeln bekleidet, hält in der Linken eine Cista, wie die des Anchises und fasst mit der Rechten den linken Arm des Knaben.“ — Ob das Folgende noch zu unserer Vorstellung gehört, ist aus der Beschreibung nicht

mit Gewissheit zu entnehmen. Die breite Krempe des Helms ist mit gefallenen Kriegern bedeckt; links Barbaren und Amazonen, neben denen verschiedenes Geräth sich befindet, rechts ein orientalisch gekleideter, schlafender [?] Jüngling, dann ein Berg- oder Flussgott, neben demselben Bäume, dann zwei sitzende Jünglinge und ein liegender Alter, umher Waffen und Geräthe. — Sodann ist hier als

Nro. 102.; wenigstens kurz das Mittelfeld der Tabula Iliaca zu erwähnen, welches die Iliupersis nach Stesichoros enthält[17]. Die mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit hier erkennbaren Scenen sind die folgenden, zu deren Bezeichnung ich die Ziffern der Gal. myth. wähle. *100.* Die Helden steigen aus dem hölzernen Pferd (*ΔΟΥΡΗΟΣ ΙΠΠΟΣ*); *102* u. *103* Aias und Kassandra, das Palladion fehlt, die Scene spielt vor Athene's Tempel; *106.* Priamos Tod; *107.* Demophon (*ΔΗμοφων*) und Akamas mit Aithra (*ΑΙΘ̣Ρ̣Α*); darüber Menelaos und Helena [18]; *108.* Anchises mit Flüchtung der Heiligthümer beschäftigt; *109.* Aineias von Hermes geleitete Flucht mit Anchises und Askanios (die Namen beigeschrieben), Kreusa zurückbleibend; vor der Stadt, *110.* an Hektor's Grabe, *111.* Talthybios und Troerinen; *112.* Odysseus, Helenos, Andromache und Hekabe mit der knabenartig aussehenden Polyxena (*ΠΟΛΥΞΕΝΗ*); rechts *114.* Polyxena's Opferung an Achilleus Mahl (*ΑΧΙΛΛΕΩΣ ΣΗΜΑ*), darunter *116—119.* Aineias Einschiffung (*ΑΠΟΠΛΟΥΣ ΑΙΝΗΟΥ*). —

Wir wenden uns nach Durchmusterung der zusammenfassenden Darstellungen der Iliupersis zu den einzelnen Scenen derselben und beginnen mit

II. Priamos und Astyanax Tod.

Indem wir zwei Thaten des Neoptolemos zusammenfassen, welche in mehren Vasenbildern (und nur in archaischen

17) Vgl. über die Tabula Iliaca oben S. 374 ff. — *18)* Vgl. auch Gerhard etr. u. camp. Vasenbb. S. 31. Note 6.

Vasenbildern kommen beide Gegenstände vor), einander wenigstens sehr nahe gerückt werden, stellen wir in dieser Abtheilung diejenigen voran, welche sich auf Astyanax Ermordung beziehen. Wie in der Persis der Kleinen Ilias [1]), ist Neoptolemos der Thäter, wie es dort im 4. u. 5. Verse des 18. Fragment's heisst:

παῖδα δ' ἑλὼν ἐκ κόλπου ἐϋπλοκάμοιο τιθήνης
ῥίψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ πύργου. κ. τ. λ.,

so fasst auch in unseren Vasenbildern Neoptolemos Hektor's Sohn am Bein, nur dass die Maler anstatt des Hinabschleudern's vom Thurm ein Grauenvolleres setzen, nämlich, dass das Kind gegen den auf Zeus herkeios Altar geflüchteten Priamos und gegen diesen Altar selbst geschlagen wird, so dass auch hier, wie bei Priamos Ermordung, religiöser Frevel mit der blutigen Kriegsthat verbunden wird. — Die bisher bekannten Vasen dieses Gegenstandes sind die folgenden. Am einfachsten, erscheint in

Nro. 103., einer archaischen Amphora aus Bomarzo in der Fontana'schen Sammlung in Triest (Taf. XXV. Nro. 23.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. Taf. 214, die Darstellung auf Neoptolemos, der den Knaben am Bein gepackt hält und Priamos, der auf dem sehr grossen Altar sitzt, beschränkt, wenn wir nicht eine räthselhafte kleine Figur auf der Volute des Altar's mitzählen wollen, die ich nicht zu erklären weiss, und die auch Gerhard a. a. O. S. 127 (vgl. Note 5) nur vermuthungsweise als Todesdämon bezeichnet. Neoptolemos linker Arm ist ergänzt, ob richtig, indem er Priamos an der Schulter ergreift, ist fraglich. Priamos dagegen streckt dem furchtbaren Jüngling die geöffnete Hand flehend entgegen. — Der Revers enthält drei klagende und das Haar raufende Troerinen. — Aehnlich in der Hauptgruppe, jedoch reicher durch umgebende Personen, sind zwei Amphoren, die eine in Berlin, die andere, unedirte in London. Erstere,

1) S. Welcker, Ep. Cycl. II. S. 538. Fragm. 18.

Nro. 104., aus Vulci, Nro. 1642 im Verzeichniss (Taf. XXVI. Nro. 1.), abgeb. in Gerhard's etrusk. und campan. Vasenbb. Taf. 21, zeigt uns Priamos auf dem gemauerten Altar sitzend, neben dem die Leiche eines bärtigen Mannes, Polites, von Neoptolemos eben getödtet, liegt. Achilleus Sohn, den Sohn Hektor's am Bein gepackt, um ihn gegen den Altar zu schleudern, steht vor Priamos, welcher flehend sein Kinn berührt. Flehend und klagend hinter ihm zwei Troerinen, die wir etwa Hekabe und Andromache als die zunächst betheiligten nennen dürfen, ohne dass sie als solche bestimmter bezeichnet wären. — Eine mildere Scene schliesst nach links das Bild; Menelaos nämlich hat Helena aufgefunden, und ist eben im Begriff, die wiedergewonnene mit sich hinwegzuführen. Zorn und Heftigkeit zeigt er nicht, jedoch bezeigt er auch nicht den in anderen Bildwerken ausgedrückten plötzlichen Umschlag seines Zürnen's in neue Liebe. — Auf dem Revers Troïlos Verfolgung, oben S. 349 Nro. 13. — Von

Nro. 105., der Amphora im brit. Museum Nro. 607, folge hier das Wesentliche der Beschreibung im Katalog. „Der alte König liegt auf dem Rücken auf dem Altar, seinen linken Arm erhebt er nur wenig, um flehend die Wuth des Neoptolemos zu mildern, welcher über ihm steht, im Begriff den kleinen Astyanax, den er am Bein gepackt hat, auf den Boden [gegen den Altar] zu schleudern. Hinter ihm eine in der Flucht umblickende männliche Figur, wahrscheinlich Polites [?]; zu seiner Seite steht Andromache, die Hände in Verzweiflung erhoben. Hinter Priamos zunächst eine durch ein Diadem ausgezeichnete Troerin, Hekabe, welche die Hand flehend gegen Neoptolemos ausstreckt, hinter dieser zwei alte Troer, der eine, nackt, entfernt sich umblickend, der andere ist in einen Mantel eingewickelt." — Rv. Theseus und Minotauros. — Von einem vierten Monumente unseres Gegenstandes,

Nro. 106., einer Kylix des Brylos [2]) von Vulci

2) Brylos ist auch sonst bekannt, zum Beispiel in der Frank-

mit rothen Figuren, im Besitze des Herrn v. Bammeville besitzen wir leider bisher nur eine sehr lobpreisende aber nicht in allen Theilen anschauliche Beschreibung im Bullettino v. 1843 S. 71 f., von der hier das Wesentliche: „Wir finden Priamos auf dem Altar des Zeus herkeios sitzend, der neben einem sehr grossen Dreifuss steht, die Hände flehend gegen Neoptolemos vorgestreckt, der Astyanax am Bein ergriffen, gegen den greisen König schleudert [3]). Bei diesen Personen fehlen die sonst beigeschriebenen Namen. Einen schönen und ausdrucksvollen Gegensatz mit dieser Gruppe bildet die der entgegengesetzten Seite, wo Akamas Polyxena wegführt, damit sie an Achilleus Grabe geopfert werde [4]) (?). Auf dem Revers Kampf und Niederlage der Troer und Troerinen. Ein vielleicht (?) Andromachos genannter Troer fällt unter den Streichen eines unbärtigen Griechen, dessen Name noch nicht mit Sicherheit entziffert ist. Andromache eilt herbei, welche einen Balken, ähnlich dem auf der Vase Vivenzio, gegen den Mörder des angenommenen [5]) Andromachos erhebt, während Astyanax Zeit hat, mit grossen Schritten zu fliehen [6]). Andererseits entflieht eine andere Troerin. — Innen ein bescepterter Greis auf ei-

furter Kylix mit dem Mythus von Delphi, s. Welcker's alte Denkmäler III. Taf. 12. S. 93 ff. — 3) Im Bull. a, a. O. heisst es wörtlich: che gli scaglia l'ultimo dei figliuoli (?) contro la testa. Ob das wirklich dargestellt ist? — 4) Stehn wirklich die Namen Akamas und Polyxena auf der Vase? Die Gruppe entspricht sonst ganz der von Menelaos und Helena in Nro. 104, dagegen wäre es ein ganz Neues, dass Akamas mit Polyxena zu thun hat. — 5) Oben hiess es, der Mann heisse „forse Andromachos", hier ist er der „supposto Andromachos", steht denn der Name dabei oder nicht? — 6) Weil hier Astyanax vorkommt, musste der auf dem Avers gegen Priamos geschleuderte Knabe zu einem jüngsten Sohne des Priamos werden; aber die Wiederholung einer Person in den getrennten Darstellungen auf Avers und Revers ist ja auch sonst bekannt; es ist also nicht richtig, wenn es dort heisst: di crederlo (den ersteren Knaben) Astianatte c'impedisce la presenza d'esso Astianatte fralle altre figure del nostro dipinto. —

nem Thron, der einer Frau (Briseïs; steht der Name da?) eine Kylix hinhält, in welche jene aus einer Oinochoë einschenkt. —

Bei der Besprechung dieser Kylix werden S. 71 die Fragmente einer anderen desselben Gegenstandes mit Beischriften zu Pri. nos und Astyanax erwähnt. — Dies die Monumente des ' ' 'es des Astyanax, welcher als dem des Priamos unmittelba vorhergehend in den Vasen dargestellt wird. Den Tod des Priamos selbst können wir in Vasen bisher nur zweimal nachweisen.

Nro. 107. Tyrrhenische Amphora, im röm. Kunsthandel gezeichnet, und veröffentlicht in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 213 (Taf. XXV. Nro. 22.). Priamos, eine stark verzeichnete Figur, liegt in sehr seltsamer Weise über den Altar, auf dem neben ihm eine Frau, Hekabe, sitzt, welche die rechte Hand gegen den ganz gerüsteten Neoptolemos erhebt. Dieser führt eben mit der in der Malerei nicht ausgedrückten Lanze den Todesstoss gegen Priamos. Beiderseits die Gruppe eines Kriegers, der von einem andern auf das Knie niedergeworfen ist, und mit kurzem Speer durchbohrt wird. — Auf dem Revers eine Gruppe von fünf Kämpfern zu Fuss und einem zu Ross. — Die zweite Vase ist unedirt,

Nro. 108., eine aus Canino'schem Besitz, im britischen Museum (Nro. 522) befindliche Amphora von Vulci. Neoptolemos, in voller Rüstung, ersticht Priamos mit dem Schwerdte; der greise König fällt über den Altar, den rechten Arm über das Haupt erhoben. Mit seiner linken Hand stösst Neoptolemos Hekabe zurück, welche ihre rechte Hand leise auf seinen Helm legt, während sie mit der linken Hand das Haar rauft. Hinter Neoptolemos eine zweite troische Frau, eine Tochter des Priamos, oder Andromache. — Rv. bakchisch. — Was sonstige Darstellungen von Priamos Tod anlangt, erinnere ich nochmals an das Relief in den Marmora Oxoniensia 148, welches ich schon oben S. 460 und S. 610 bei Hektor's Schleifung und bei dem hölzernen Pferd erwähnt habe, und an der Vase Vivenzio.

Die Monumenti de' conti Giusti in Verona konnte ich nicht einsehn; in denselben soll sich nach **Müller's** Handbuch p. 714 auf Taf. 3 eine Tödtung des Priamos finden; in welcher Art von Kunstdenkmal, ob auf einer Vase, in einem Relief oder sonst, ist mir unbekannt. — Aus etruskischen Kunstkreise wird Priamos Tödtung auf der rechten Hälfte der Orestesaschenkiste, abgeb. in **Micali's** M. I. tav. 109 von **Fr. Orioli** Ann. VI. p. 164. Note 1. in Personen erkannt, denen die Beischriften **Priumnes** (Priamos) und **Aclis** (oder nach den Abbildungen Aces) (Achilleus) gegeben sind. Ob diese Inschriften hier entscheiden können, weiss ich nicht, die Personen, namentlich der Ephebe Priumnes, entsprechen der Deutung durchaus nicht. Uebrigens fehlt diese ganze Gruppe in den genaueren Abbildungen bei **Rochette**, M. I. pl. 29. A. 1 und in **Inghirami's** Mon. etr. Ser. VI. tav. A. 2. —

III. Menelaos und Helena; Helena's Wiedergewinnung.

Eine kleine, nicht sehr mannigfaltige, jedoch interessante Bilderreihe vergegenwärtigt uns den Augenblick, wo Menelaos bei Ilion's Zerstörung Helena wiederfindet. Was zunächst die poëtische Grundlage dieser Bildwerke anlangt, so ist bekannt, dass sowohl Arktinos Iliupersis, wie die zur Kleinen Ilias des Lesches gehörende die Begebenheit, aber, wenn ich nicht durchaus irre, auf verschiedene Weise erzählt, enthielt. Aus der Iliupersis erzählt uns Proklos, dass Menelaos Helena, als er sie wiederfand, zu den Schiffen hinunterführte, nachdem er Deïphobos getödtet hatte, und zwar, wie ich verstehe, zunächst als Gefangene, während die andere Version, nach der Menelaos, von Helena's Schönheit oder nacktem Busen geblendet, das Schwerdt wegwarf, wie uns dies der Scholiast zu Aristophanes Lysistrate 155 angiebt, in Lesches Kleiner Ilias ihren Ursprung hat. Interessant nun ist es, dass unter den Vasengemälden dieses Ggenstandes sich zwei Kategorien finden, welche die Scene im vermuth-

lichen Geist und der Manier des Arktinos einerseits, in der Manier des Lesches andererseits darstellen. Die grössere Zahl der Vasenbilder nämlich zeigt uns Menelaos in strenger Haltung, ja mit gezogenem Schwerdt, Helena wie eine Kriegsgefangene mit sich fortführend, und das wird auf Arktinos zurückgehn [1]). Eine kleinere Gruppe von Darstellungen zeigt jenen plötzlichen Umschlag des Gefühles bei Menelaos, Lesches und den ihm Folgenden gemäss. Wir beginnen die Musterung der hieher gehörigen Denkmäler mit der Betrachtung der strenger aufgefassten Scene, und nennen von diesen als

Nro. 109. voran das Reversbild des oben S. 209 angeführten Zuges der 3 Göttinen zu Paris, einer im röm. Kunsthandel gezeichneten, in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 171 klein gezeichneten Amphora. Menelaos führt mit heftiger Bewegung und mit gezücktem Schwerdt die verschleierte Helena, die er am Kredemnon gefasst hat, mit sich als Kriegsgefangene fort, hinter Helena, nach der anderen Seite gewendet, ein zweiter Krieger, den wir Odysseus nennen können, indem dieser mit Menelaos Deïphobos Haus erstürmte. Fast identisch, eigentlich nur durch die Schildzeichen der Helden unterschieden, ist

Nro. 110., das Reversbild des oben S. 212. Nro. 28. angeführten Parisurteils. In dem abgewendeten zweiten Krieger erkennt auch Welcker im Jugement de Paris unter Nro. 31 einen Gefährten des Menelaos. — Sehr ähnlich ist in den Hauptpersonen

Nro. 111., das Reversbild der oben S. 519. Nro. 48 besprochenen berliner Amphora mit Achilleus und Mem-

1) Eine kleine Bestätigung für diese Zurückführung dürfte in dem Umstand zu finden sein, dass diese strenge Darstellung der Wiedergewinnung Helena's sich als Reversbild des oben S. 519 Nro. 48 angeführten Kampfes zwischen Achilleus und Memnon in Nro. 111 findet, also eines ebenfalls auf arktinische Poësie gegründeten Bildwerkes. Ein anderes Exemplar Nro. 113 ist Revers der oben (S. 535. Nro. 77) angeführten Todtenklage über Memnon.

non's Kampf (Taf. XXVI. Nro. 2.), abgeb. in der arch. Zeitung v. 1851. Taf. 30. 2. Der bedeutend kleiner als Menelaos gebildete zweite Krieger, Odysseus, schreitet wie die Hauptpersonen nach rechts, hinter Helena fort. In entgegengesetzter Richtung steht ein ungewaffneter junger Mann, der schwer zu erklären, wenn nicht vielleicht als Personification oder Repräsentant des Lager's der Sieger aufzufassen ist. —

Nro. 112., ein in Gerhard's auserl. Vasenbb. I. 2. abgebildetes Amphorenbild aus Durand'schem Besitz (Nro. 20.), im britischen Museum Nro. 510 ist dem eben betrachteten bis zur Gleichheit ähnlich, nur dass Menelaos anstatt des Schwerdtes einen Speer hält. Im Katalog des brit. Mus. führt die Vase den Namen Akamas und Demophon mit Aithra, völlig grundlos. — Rv. Geburt der Athene. — Eine etwas modificirte Composition findet sich in folgenden zwei Vasengemälden:

Nro. 113., Amphora im Vatican, abgeb. Mus. Greg. II. 49. 2. a. Hier tritt Menelaos Helena mit gezücktem Schwerdt entgegen, während hinter ihm die eben zweimal erwähnte Mantelfigur, hinter Helena der weggehende Gefährte des Menelaos gemalt ist.

Nro. 114. Amphora vormals Durand'schen Besitzes (Cat. Dur. 309), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbildern II. 129 (Taf. XXVI. Nro. 3.), die Gruppe ist anders herum gewendet als gewöhnlich, Menelaos fasst Helena am Kredemnon und zückt das Schwerdt gegen sie, hinter ihr der weggehende Gefährte. Grade innerhalb unserer Bilderreihe und unter Vergleichung aller Exemplare empfiehlt sich hier der Name Menelaos und Helena vor den von de Witte, Cat. Dur. a. a. O. Note 1 vorgeschlagenen, der entweder Helena's Entführung durch Theseus und Peirithoos oder Aithra zwischen ihren Enkeln erkennen wollte, um so mehr, als die Henne auf der Säule hinter Menelaos bereits von Gerhard a. a. O. S. 155 für ein erotisches Symbol angesprochen ist, das eben nur hier am Orte ist. — Erinnert sei dann an unsere Gruppe als Nebengruppe auf der Vase mit dem Tode des

Astyanax (oben Nro. 104, Taf. XXVI. Nro. 1.), in der Menelaos nicht mit gezücktem, sondern mit geschultertem Schwerdt Helena gegenüber steht. Auch an die oben S. 624 Note 4. besprochene Nebengruppe zu Astyanax Tod auf die Kylix des Brylos (Nro. 106) will ich hier erinnern. Uebrigens steckt meiner Ueberzeugung nach, in den verschiedenen Vasenkatalogen noch eine Reihe von Exemplaren dieser Darstellungen unter verschiedenen Namen, welche den wirklichen Gegenstand nicht erkennen lassen. So ist ohne allen Zweifel nur unser Gegenstand in

Nro. 115., einer Amphora von Vulci aus Durand'schem Besitz (Nro. 13), im brit. Mus. Nro. 507 dargestellt, nicht Aithra mit Demophon und Akamas. Denn dass der eine Theseide das Schwerdt gegen die Grossmutter zückt, ist eben so unerhört, wie dass diese, Helena's Sclavin, Diadem und Halsband trägt. Die Composition ist wesentlich dieselbe wie in Nro. 113 und 114. — Rv. Apollon kitharodos, Artemis, Hermes. —

Von Vasenbildern mit rothen Figuren, welche wenigstens durch Menelaos gezücktes Schwerdt als zur arktinischen Gruppe gehörig sich kundgeben, zugleich aber wesentlich die Composition der auf Lesches zurückzuführenden Denkmäler haben, können wir zwei im britischen Museum befindliche anführen.

Nro. 116. Amphora aus Hamilton'schem Besitz, im brit. Mus. Nro. 877, abgeb. bei d'Hancarville IV. pl. 94. Der ganz gerüstete, unbärtige Menelaos verfolgt Helena, das gezogene Schwerdt in der Rechten, die Scheide in der Linken. Helena flieht, das Gesicht gegen den Verfolger zurückgewandt.

Auf dem Revers ebenfalls eine in gleicher Richtung fliehende Frau, etwa eine von Helena's Dienerinen, Elektra oder Panthalis, die wir in einer folgenden Nummer bei der Herrin auf dem Hauptbilde finden. — Das andere Gefäss ist unedirt, hier das Wesentliche der Beschreibung im Katalog. des brit. Museums unter Nro. 719.

Nro. 117., Hydria von Vulci, aus Canino'schem Besitz. Der ganz gerüstete und bärtige Menelaos verfolgt, das gezückte Schwerdt in der Rechten, Helena, zu der er die Linke, sie zu ergreifen ausstreckt. Helena blickt fliehend zu ihm zurück, indem sie die Rechte, wie um ihn aufzuhalten, gegen ihn ausstreckt. Ein *ΚΑΛΕ* ist ihr rückl. beigeschrieben. Hinter ihr eine zweite weibliche Figur, welche beide Hände ausstreckt „als wolle sie Helena ermuthigen; vielleicht Aphrodite"; ein *Ο ΠΑΙΣ* (rückl.) und *ΚΑΛΟΣ* hinter ihr rechtl. ist ihr beigeschrieben. — Das Bild auf dem Halse enthält ein wahrscheinlich aussermythisches Symposion. —

Die kleinere auf Lesches zurückzuführende Gruppe von Bildwerken stellt in drei Vasenbildern, welche meine 26. Tafel vereinigt, eine sowohl in Bezug auf die Hauptpersonen und ihren Ausdruck, wie in Bezug auf die Nebenpersonen und das Beiwerk, interessant sich steigernde Reihe dar. Wir beginnen mit

Nro. 118., einer Amphora von Vulci aus Canino'schem Besitz (de Witte, Déscript. Nro. 150), im brit. Museum Nro. 807 [2]), (Taf. XXVI. Nro. 4.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 169. 4. Der ganz gerüstete und bärtige Menelaos verfolgt in gemässigtem Laufe Helena. Im Augenblick, wo diese flüchtend auf ihn zurückschaut, und er ihre einst so sehr geliebten Züge erblickt, entfält das Schwerdt seiner Hand, ähnlich, wie es, nur vergröbernd, der Spartaner in Aristophanes Lysistrate 155 ausspricht:

ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα
γυμνὰς παρεσιδὼν, ἐξέβαλ', οἴω, τὸ ξίφος [3]).

Hinter Menelaos, nach der anderen Seite entfliehend, so dass also der Held in seiner Verfolgung bei ihr vorbeigelaufen ist, eine zweite Frau, wahrscheinlich, ihrer erschreckten Geberde nach, eine Dienerin Helena's, Elektra oder Panthalis, welche im Polygnoti'schen Gemälde in Delphi in He-

2) Nicht wie Gerhard, A. V. III. S. 55. Note 8. irrig sagt, im Vatican, abgeb. Mus. Greg. II. 9. 2. — 3) Vergl. Eurip. Androm. 628.

lena's unmittelbarer Nähe und Bedienung erscheinen. — Der Revers ist bakchisch. — Das zweite Gemälde,

Nro. 119., ist das aus Millin's Mon. inéd. II. 39 auf meiner Tafel als Nro. 11 gezeichnete, kleiner auch in der Gal. myth. 151, 612 abgebildete Vasengemälde. Menelaos, in voller Rüstung und bärtig, verfolgt in heftigerem Laufe die mit Kredemnon und Stephane als Matrone und Fürstin geschmückte Helena, welche, umschauend, die Hand nicht zurück gegen Menelaos, dem auch hier das Schwerdt entsinkt, sondern vorwärts zu einem Götterbilde ausstreckt, welches hinter einem Altar auf einer Stele, von schlankem Lorbeerbaum beschattet, steht, und offenbar den Schutzgott Troias, Apollon darstellen soll. — Den Preis vor beiden Gemälden verdient

Nro. 120., eine volcenter Olpe im Vatican (Taf. XXVI. Nro. 12.), abgeb. im Mus. Greg. II. 5. 2. a. Der sehr interessante Verein vortrefflich gezeichneter Figuren ist durch Beischriften in seiner Bedeutung gesichert. Menelaos (*ΜΕΝΕΛΕΩΣ*), demjenigen in der vorigen Nummer durchaus ähnlich, verfolgt, indem das Schwerdt seiner Hand entsinkt, Helena. Diese flüchtet ebenfalls zu einem Götterbild, hier aber nicht zu dem des Apollon, sondern zu einem Palladion, welches mit gehobenem Speer und Schild die Fliehende beschützt, wie wir dasselbe in den unten zu betrachtenden Kassandrabildwerken noch vielfach wiederfinden werden. Aber nicht die Abwehr des geweihten Athenebildes hat Menelaos Zorn und Muth gebrochen, und ihm das Schwerdt aus der Hand sinken lassen, drei andere Gottheiten sind es, welche zu wirksamerem Schutze Helena's als durch Waffendrohung, eintreten, indem sie in des Helden Gemüth plötzlich beim Anblick der schönen Verfolgten die alte Liebe wach rufen. Aphrodite (*ΑΦΡΟΔΙΤΗ*) in ruhigster Haltung, die gegen der beiden Menschen heftige Bewegung stark contrastirt, steht, Menelaos, dem sie zugleich Eros mit einem Kranz entgegensendet, zugewandt, zwischen ihm und Helena; an der Göttin der Liebe und Schönheit vorbei müsste Menelaos

zu blutiger Rache an der Gattin, er vermag es nicht, obwohl er an Peitho (*ΠΕΙΘΩ*) vorbeigestürmt ist, welche, ruhig wie Aphrodite, eine Blumenranke in der Hand, hinter ihm steht, abgewandt, nach der Richtung hin, woher der Held gekommen, um auszudrücken, dass sein Gefühl schon einen Augenblick früher geschwankt hat, wie es jetzt, durch der grösseren Göttin Begegnen vollends umgewendet ist. —

Von der Auffassung der Begebenheit in einer dritten Persis, der des Stesichoros, haben wir in dem schon erwähnten Mittelbilde der Tabula Iliaca ein Zeugniss. Indem dort Menelaos Helena vor dem *ΙΕΡΟΝ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ* mit dem Schwerdt bedroht, scheint Stesichoros Darstellung die Mitte zwischen der des Arktinos und der des Lesches gehalten zu haben, denn dort erfolgte die Versöhnung erst später, hier im Augenblick des Wiedersehn's, während bei Stesichoros Menelaos die erreichte Helena noch bedroht, aber vor dem Tempel Aphrodite's, worin eine Andeutung liegt, dass die Göttin ihre Einwirkung auf des Helden Gemüth bald beginnen wird, ähnlich wie sie in Virgil's Aeneis II. Vs. 590 ff. die in ihren Tempel geflüchtete Helena gegen Aineias schützt. —

IV. Demophon und Akamas mit Aithra.

Wie Menelaos seine Gattin, finden Theseus Söhne Demophon und Akamas ihre Grossmutter Aithra, Pittheus Tochter bei der Zerstörung Ilion's wieder, welche, als die Dioskuren Aphidna eroberten, und die von Theseus und Peirithoos geraubte Helena befreiten, als Sclavin der letzteren[1]) mitgeführt wurde, und Helena nach Ilion folgte. Bei der Eroberung ward sie von ihren Enkeln erkannt, und diesen von Agamemnon freigegeben. Diese Begebenheit ist in der bil-

1) Vgl. über Aithra Apollod. III. 10. 7; Hygin. fab. 37, 79, 92; Il. III. 144; Diktys I. 3; Ovid. Her. X. 131; Plut. Thes. 3, 4, 6, 34. und die Darstellung am Kypseloskasten, Paus. V. 19. 4, wo Aithra als Sclavin zu Helena's Füssen liegend und von ihr auf den Kopf getreten und an den Haaren gerissen sich fand.

denden Kunst nicht ohne Darstellungen geblieben, wenngleich wir, ausgenommen die Tabula Iliaca, nur zwei Vasengemälde und vielleicht eine Gemme mit derselben besitzen. Polygnotos allerdings hatte in seiner delphischen Persis Aithra als Sclavin Helena's mit kurz geschorenem Haar, neben der Herrin dargestellt, sowie den einen Enkel, Demophon (der andere war bei der Eidabnahme des Aias), nachdenkend über der Grossmutter Befreiung, und Eurybates, Agamemnon's Herold, welchen der Atreide galanter Weise an Helena gesandt hatte, um deren Einwilligung zu Aithra's Befreiung einzuholen. Diese Scene haben wir nicht in erhaltenen Kunstwerken, sondern eine frühere: Aithra von ihren Enkeln aus der Stadt in das Lager der Griechen geführt. Dieser sehr einfache Gegenstand bietet begreiflicher Weise in den einzelnen Exemplaren seiner Darstellung wenig oder keine Schwierigkeit der Erklärung, und so wird eine Anführung derselben mit einigen kurzen Bemerkungen genügen. Ganz unzweifelhaft durch beigefügte Inschriften ist

Nro. 121., ein volcenter Krater aus Durand'schem Besitz (Nro. 411.), im britischen Museum Nro. 786 (Taf. XXVI. Nro. 14.), abgeb. in den Monumenten des Instituts II. 25., vgl. Panofka, Ann. VII. S. 242 ff. —

Demophon (*ΔΕΜΟΦΟΝ*) führt Aithra (*ΑΕΘΡΑ*, so) *χεῖϱ' ἐπὶ καϱπῷ* also freundlich, ganz anders, als Menelaos Helena am Gewand gefasst mit sich führt. Sorglichen Blikkes schaut er auf die von Jahren und Schicksalen gebeugte Frau zurück, welche sich auf einen Stab stützt, und deren Gewand einen sonst nicht vorkommenden schwarzen Streifen hat, die Abbreviatur des ganz schwarzen Trauergewandes, welches sie auf dem Kypseloskasten trug. Akamas (*ΑΚΑΜΑΣ*) folgt, zurückschauend auf das Kriegsgetümmel in der verlassenen Stadt Troia und auf etwaiges feindliches Nahen, wodurch deutlich bewiesen ist, dass Panofka den Zeitpunkt der Scene nicht gefasst hat, wenn er meint, die Theseiden führen Aithra aus Agamemnons Zelt; denn wenn

Agamemnon sie ihnen zurückgegeben hat, ist Gefahr und Verfolgung undenkbar. — Auf dem Rv. Apollon's und Herakles Kampf um den Dreifuss. — Einen anderen Namen trägt bis jetzt

Nro. 122., eine agrigentini'sche Vase (Taf. XXVI. Nro. 13.), abgeb. in R. Rochette's M. I. pl. 57. a., erklärt das. S. 312 f. unter dem Namen: Hekabe von Odysseus und Eurybates in die Gefangenschaft geführt. — Gegen diese Benennung aber spricht einmal die grosse Aehnlichkeit der Malerei mit der unserer vorigen, inschriftlich gesicherten Nummer, und sodann, dass Demophon Aithra an der Handwurzel führt, was nur in freundlicher Absicht geschieht. Die grosse Aehnlichkeit mit der vorigen Nummer hatte schon Panofka a. a. O. S. 243 einen Zweifel an der Richtigkeit der Rochette'schen Nomenclatur gegeben, den er um des angeblichen kalten Blutes willen, mit dem Demophon die Grossmutter führt, nicht hätte aufgeben sollen. Denn mehr als auf den Gesichtsausdruck ist in solchen Malereien auf die Gruppirung und Handlung der Personen zu geben, und letztere ist freundlich. Auch ist der Jüngling, den ich Akamas nenne, kein Herold [2]).

Ausserdem glaube ich, wie schon S. 389 erwähnt ist, Aithra zwischen ihren Enkeln in

Nro. 123., einer blauen antiken Paste von sehr angegriffener Oberfläche in Berlin (Taf. XXVI. Nro. 5) zu erkennen, welche bei Toelken IV. 352 unter dem Namen

2) Wie übrigens grade Panofka daran zweifeln kann, dass dieser Jüngling Akamas sei, ist nicht recht begreiflich, da für ihn ja allein schon die Eidechse auf dem Helm des Helden als unermüdlich bewegliches Thierchen so gut, wie das Episema des Pegasos in der vorigen Nummer, den Namensstempel des Akamas (des Unermüdlichen) abgeben musste, während sie Eurybates (Weitschreiter) doch mit ihrem Schlüpfen und Kriechen nicht gut bezeichnen kann. Schade, dass man das Episema des Demophon hier nicht sieht, es würde gewiss sich eben so leicht auf des Helden Namen deuten lassen, wie der Kentaur in der vorigen Nummer. Oder soll die Schlange auf seinem Helm ihn etwa als den listigen Odysseus bezeichnen: nach dem Spruch: seid klug wie die Schlangen?

Briseïs Wegführung steht. Auch hier leitet mich die Gruppirung, welche der der Vasen sehr gleicht. Auch sind die Männer keine Herolde, sondern Krieger. Der jüngere unbärtige Akamas schreitet, freundlich auf die Grossmutter zurückblikkend, voran, der bärtige Demophon folgt ihr. Aithra scheint eine Haube zu tragen. —

V. Aias und Kassandra [1].

Bei dieser von Dichtern und Künstlern aller Zeitalter vielfach bearbeiteten Begebenheit müssen wir zwei Formen der Erzählung bestimmt unterscheiden, die sich auch in den Bildwerken wiedererkennen lassen. Die ältere Erzählung der kyklischen Epen, der Melik, der Tragödie, wenigstens bis auf Euripides, weiss nur von einem Frevel des lokrischen Aias, der darin bestand, dass er die in Athene's Tempel zum Bilde der Göttin geflüchtete Kassandra bis dahin verfolgte, und die Jungfrau, welche das Bild schutzflehend umfasst hatte, gewaltsam von demselben wegriss, wobei er das Bild selbst von seiner Basis stürzte [2]. Erst die spätere Tradition und Poësie macht den Zusatz, dass Aias Kassandra geschändet habe, und zwar im Tempel, angesichts des Bildes der Göttin [3]. — Von den Kunstwerken ist die Reihe derer

1) Vgl. für die Vasendarstellungen Gerhard in der arch. Zeitg. 1848. Nro. 14 u. 15 nebst Taf. 13—15. — *2)* Für Arktinos s. d. Excerpte: *Κασσάνδραν δὲ Αἴας Οἰλέως πρὸς βίαν ἀποσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ξόανον· κ. τ. λ.*; für Lesches vgl. die Beschreibung der auf die Kleine Ilias zurückgehenden Bilder des Polygnotos in Delphi und in der Stoa poikile in Athen. Paus. X. 26. 1 und I. 15. 3, wo deutlich Aias Frevel dadurch bezeichnet wird, dass er das Xoanon der Athene umgestürzt hat, als er die schutzflehende Jungfrau mit Gewalt von demselben wegriss. Für die Melik liegt uns wenigstens ein Zeugniss über Stesichoros in der Tabula Iliaca vor, welche die Sache in gleichem Sinne behandelt; für Sophokles, welcher den Gegenstand in seinem *Αἴας Λοκρὸς* behandelte, vgl. Welcker, Gr. Tragg. I. 163 f. Für Euripides beweisen zwei Verse aus den Troerinen Vs. 69 f.:

ΑΘ. οὐκ οἶσθ' ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμους;
ΠΟΣ. οἶδ'· ἡνίκ' Αἴας εἷλκε Κασσάνδραν βίᾳ.

— *3)* Vgl. über einen heiligen Brauch bei den opuntischen Lokrern,

nicht unbedeutend, welche die ältere Version darstellen, und nur eine kleine Zahl von Gemmen ausser einem Relief von sehr zweifelhafter Echtheit enthält Hinweisungen auf den Zusatz der späteren Erzählungsweise. Diese zum Schluss, wir beginnen unsere Bilderschau mit

Nro. 124., dem Relief am Kypseloskasten, dessen von Pausanias V. 19. 1 überlieferte Darstellung durch den ihr beigeschriebenen Vers:

Αἴας Κασσάνδραν ἀπ' Ἀθηναίας Λοκρὸς ἕλκει

ihrem Inhalt nach unzweifelhaft feststeht, und den auch Pausanias bestätigt, wenn er sagt: es ist Aias gebildet, welcher Kassandra von dem Bilde der Athene wegreisst. Dass er das Bild selbst umstürzte, ist hiebei nicht besonders gesagt. — Abweichend von der Erzählung, dass Kassandra zu dem Bilde der Göttin floh, ist die nicht selten mit geringen Modificationen wiederholte Darstellung der archaischen Vasen, indem hier die Göttin, wenn nicht Alles täuscht, persönlich anwesend ist, und mit Schild und geschwungener Lanze Kassandra beschützt. Dies wird besonders deutlich durch die Vase unten Nro. 132., in deren Aversbild ausser Pallas noch Hermes, gewiss nicht als Bild, sondern leibhaftig anwesend ist, während übrigens auch in den anderen Bildern Nichts Athene's Gestalt als das Xoanon bezeichnet. Alle diese, sogleich in aller Kürze zu notirenden Vasengemälde zeigen Athene in der Mitte, Kassandra, fast nackt, bis auf einen Schurz um die Hüften, zu Athene flüchtend, in seltsam kleiner Gestalt, die aber ganz gewiss nur in dem

der sich auf diesen Frevel des Aias (die *μῖξις ἀθέμιτος*) bezog Timaeus Sicul. bei Tzetz. zu Lykophr. Kass. 1145. Derselbe findet sich in späterer Poësie bei Lykophr. a. a. O. 258 u. 1150 f., Propert. IV. 1. 118 f., Quintus Smyrn. Posthom. XIII. 420 ff., Tryphiod. 647, vgl. Eustath. ad Odyss. III. 135. nebst dem Scholiasten zu diesem Verse; bei der älteren Version dagegen bleiben Virg. Aen. II. 403 (Priameïa virgo), Tzetzes Posthom. 735, vgl. Philostrat. Heroïc. p. 136 (ed. Boiss.) der gradezu sagt: *οὐ μὲν βιάσασθαί γε, οὐδὲ ὑβρίσαι ἐς αὐτήν, ὁπόσα οἱ μῦθοι ἐπιψεύδονται* κ. τ. λ. und Hygin. fab. 116. Unbestimmt ist Ovid. Metam. XIV. 468.

Ungeschick und der Rohheit der Malerei liegt, ohne die Absicht, Kassandra, völlig sinnlos, als Kind darzustellen. Aias dringt mit dem gezogenen Schwerdt heran, ohne jedoch die Hand, wie in den Vasen mit rothen Figuren nach Kassandra, speciell nach ihrem Haar auszustrecken. Verschiedene Nebenpersonen sind unten einzeln zu notiren. Nach dem Gesagten wird es klar sein, dass man, die späteren Vasendarstellungen und die schriftlichen Berichte in Gedanken, kaum den Gegenstand dieser archaischen Vasen errathen könnte, gewiss aber nicht im Stande wäre, denselben als solchen zu beweisen. Beides wird allein durch die den übrigen Vasen voran zu nennende berliner Amphora möglich, welche Inschriften nicht allein zu den Personen, sondern auch zu Athene's Eule enthält. Ich meine

Nro. 125., die volcenter Amphora in Berlin (Nro. 1643) (Taf. XXVI. Nro. 16.), abgeb. in Gerhard's etr. u. camp. Vasenbb. Taf. 22. Die hier nicht so klein, wie in anderen Exemplaren dargestellte, mit einem Gewand um die Schultern bekleidete Kassandra (*ΚΑΤΑΝΔρα* rückl.) [4]) kniet zu den Füssen der Athene (*ΑΘΕΝΑΙΑ* rückl.). Diese deckt sie mit dem grossen Schilde, auf dem ihre Eule (*ΓΛΑVΧΣ* steht in einiger Entfernung) sitzt, und erhebt die Lanze gegen den mit dem Schwerdt andringenden Aias (*ΑΙας*). Räthselhaft sind die durch Beischriften benannten Nebenpersonen, ein hinter Athene entfliehender Skamandrophilos (*ΣΚΑΜΑΝΔΡΟΦΙΛΟΣ* rückl.), in welchem Gerhard a. a. O. S. 32 Koroibos erkennen mögte, ohne dass ich beistimmen kann, sodann eine hinter Aias nebst einem Knaben Antilochos (*ΑΝΘΙΛΟΧΟΣ*) ruhig, ja selbst mit der Geberde der Ermunterung in den gebogenen Armen und den geballten Fäusten, stehende Polyxena (*ΠΟΛVΧΣΕΝΕ*), welche ich mit dem besten Willen als die bekannte Tochter des Priamos nicht anzuerkennen vermag, die selbst hier so

4) Die Buchstaben sind zum Theil lädirt, so das K, zum Theil verwischt, so die beiden α, aber die Lesung des Namens ist dennoch unzweifelhaft.

wenig zu thun hat, wie ihre Ruhe erklärbar ist. Ein *ΣΤΕ-ΣΙΑΣ ΚΑΛΟΣ* ist beigeschrieben; der Revers enthält den Minotaurenkampf in Ariadne's (*ΑΡΙΑΓΝΕ*) Gegenwart. — Am nächsten verwandt, obwohl ohne Inschriften ist

Nro. 126., eine im röm. Kunsthandel gezeichnete, bei Gerhard A. V. III. 228. Nro. 1, 2 abgebildete Amphora. Kassandra ist mit dem eng anliegenden Chiton bekleidet, sie kniet nicht, sondern eilt im Laufe der Athene zu, welche sie mit dem Schilde deckt, und den nicht gemalten Speer schwingt. Aias ganz wie in der vorigen Nummer, hinter ihm die räthselhafte Frau, so wie hinter Athene der wegeilende Krieger. — Rv. Quadriga von Männern und Frauen umgeben. — Wieder ganz nahe verwandt sind

Nro. 127 u. 128., die beiden Bilder gleichen Gegenstandes auf einer ebendaher ebendas. unter Nro. 3 u. 4 abgebildeten Amphora. Auf der einen Seite ist der sich entfernende Mann hinter Athene nackt, auf der anderen ist an seine Stelle ein klein gemaltes Mädchen getreten, auf beiden steht hinter Aias ein Bärtiger im Mantel, der eben so unerklärlich ist, wie die Polyxena unserer Nummer 125. — Derselben Art sind mit leichten, der Einzelanführung nicht würdigen Varianten

Nro. 129, 130, 131., drei Gefässe früheren Durand'schen Besitzes (Nro. 407, 408, 409) von denen eines (Nro. 407), jetzt sich im brit. Museum (Nro. 556) befindet. Nur in dem dritten dieser Gefässe ist als Besonderheit zu notiren, dass hinter Athene ein Zweikampf dargestellt ist, in welchem der eine Krieger seinen Gegner bereits auf's Knie geworfen hat, während hinter Aias der gewöhnlich auf der anderen Seite befindliche Krieger sich entfernt. — Ein kleines Gefäss desselben Gegenstandes ist aus Canino'schem Besitz nach Leyden gekommen und eine Kylix findet sich im Rapp. volc. Note 414 notirt. Dreimal sah ich den Gegenstand Ostern 1851 auf Gefässen im Privatbesitz in Berlin, u. a. bei Panofka und bei Gerhard. Im Besitze dieses letzteren ist denn auch

Nro. 132., eine Amphora (Taf. XXVI. Nro. 15.), abgeb. in der arch. Zeitg. v. 1848. Taf. 13. 1, in deren Aversbild die Gruppe der Hauptpersonen der Darstellung in den übrigen Exemplaren wesentlich gleich ist, während die Anwesenheit des hinter Athene sich entfernenden Hermes mir eben so unerklärlich scheint, wie die Namen der Nebenpersonen in Nro. 125.

Schärfer charakterisirt und für uns leichter verständlich sind sodann die Vasenbilder mit rothen Figuren, welche von der Beschränkung auf die beiden Hauptpersonen bis zu reichlich mit Nebenpersonen und Nebenscenen ausgestatteten Darstellungen sich erheben. — Wir folgen denselben in der hiedurch gegebenen Reihe. Nur die beiden Hauptpersonen enthält:

Nro. 133., ein Oxybaphon unteritalischer Herkunft in Weimar (Taf. XXVII. Nro. 2.), einzeln edirt von Böttiger und Meyer: Der Raub der Kassandra, Weimar 1794 in 4° [5]). Mit dünnem Gewande bekleidet ist Kassandra zum Palladion geflohen, welches in nicht gewöhnlicher Gestalt, im kurzen Chiton und mit Schuhen angethan, auf einer Stele mit jonischem Capitell steht, Lanze und Schild gegen den tempelschänderischen Oïleiden erhoben. Die Jungfrau umfasst das Bild nicht, sondern hat, von dringender Gefahr bedroht (s. oben S. 603) auf einen Altar knieend, der vor der Göttin steht, mit beiden Händen Aias Arm ergriffen, mit welchem er sie, im Haar gefasst, vom Altar zu reissen sucht. Das Bild wird also nicht umgestürzt werden. Aias ist nackt bis auf ein um den linken Arm, mit dem er Schild [6]) und Lanze hält, flatterndes Chlamydion; hinter ihm hangt ein

5) Die Abbildung ist ungenau wiederholt bei Dubois-Maisonneuve, Introduction pl. 15, in genauer Verkleinerung in der arch. Ztg. a. a. O. Taf. 13. 4, 5, danach auf meiner Tafel. — 6) Den Bezug der in diesem Schilde undeutlich gemalten Schlange auf Aias zahme Wunderschlange (Philostr. Her. VIII. 1.), den die ersten Herausgeber urgirten, lehnt schon Gerhard a. a. O. S. 212. Note 18. ab, wie überhaupt den tieferen Sinn, den dieselben in mancherlei bedeutungslosen Einzelheiten finden wollen. —

verziertes bakchisches Tympanon, nicht ein Votivschild, wie Gerhard a. a. O. S. 213 gegen Böttiger anführt. Der Revers enthält gleichgiltige Mantelfiguren. — Wir schliessen diesem Bilde ein zweites, nur durch eine Nebenfigur erweitertes an,

Nro. 134., Amphora aus der gräflich Lamberg'schen Sammlung (Laborde Vases Lamberg II. 24) im Museum zu Wien befindlich (Taf. XXVII. Nro. 1.), abgeb. ausser a. a. O. bei Müller, Denkmäler D. a. Kunst I. 1. 3 und in der arch. Zeitung a. a. O. Taf. 13, 6, 7. Innerhalb des Tempels, der durch aufgehängte Knemiden, Tänien, Zweige und Schnüre bezeichnet wird, steht auf dreistufiger Basis, in der Vorderansicht das langbekleidete Palladion, das Haupt mit phrygischer Mütze bedeckt [7]), die Lanze ausnahmsweise nicht geschwungen, sondern geschultert. Kassandra (*KEΣANΔPA*) ist zum Bilde der Göttin geflüchtet, und umfasst dasselbe knieend mit dem rechten Arm, während sie mit der Linken Aias Hand aus ihrem Haar loszumachen bemüht ist. Aias ist wiederum bis auf die hoch emporflatternde Chlamys nackt, jedoch mit dem Wehrgehenk versehn, ob ihm ein seltsamer, glockenförmiger, oben mit einer Schleife versehener Pilos gehört, welcher hinter ihm, zu Boden fallend, gemalt ist, ist nicht gewiss, aber wahrscheinlich. Uebrigens ist mir eine Kopfbedeckung dieser Form in keinem weiteren Beispiel bekannt [8]). Rechts entflieht eine Frau, welche durch die Beischrift *TPOIO ωIEPEA* d. i. *Τρῴων ἱερεία* als troische Priesterin bezeichnet wird [9]). — Auf dem Revers wie-

7) Vgl. die Pallas oben S. 586 ff. Taf. XXIV. Nro. 20. — 8) Gerhard nennt sie S. 214. Note 27 in ihrer konischen Form dem Helm des Palladion ähnlich, was Beides nicht genau ist. — 9) Millingen in den Transactions of the royal society of literature II. I. p. 138 und Rochette M. I. p. 306. Note 8. wollten *TPOΦOΣ ENEPEA* lesen, vgl. aber Welcker im Rhein. Mus. III. S. 617. Dieselbe Priesterin, durch den Schlüssel (*κλειδοῦχος*, oben S. 580) bezeichnet findet sich in Nro. 136, Taf. XXVII. Nro. 3. wieder, ohne Schlüssel in Nro. 137, Taf. XXVI. Nro. 17. —

der gleichgiltige Mantelfiguren. — Stärker geändert finden wir die Composition in

Nro. 135., einer unteritalischen Amphora mit Volutenhenkeln (Taf. XXVII. Nro. 4), vormals Durand'schen Besitzes (Nro. 410), jetzt in dem des Grafen Pourtalès, abgeb. in R. Rochette's M. I. pl. 60. p. 321 ff., und in der arch. Ztg. a. a. O. Taf. 14. 2. Das Palladion steht auch hier in der Vorderansicht auf dreistufiger Basis, jedoch nicht im Chiton poderes, wie in der vorigen Nummer, sondern von der Brust an hermenartig auslaufend [10]; auf dem Haupte trägt dasselbe nicht einen Helm, sondern einen Kalathos, wie er bei archaischen Erdgottheiten bekannt, bei Athene wenigstens noch einmal, nämlich auf der Münze der Ilier, abgeb. in Müller's D. a. K. II. 21. 222 nachweisbar ist. Den Schild hat das Bild erhoben, die ohne Spitze gemalte Lanze geschwungen. Zu diesem Palladion flüchten, von Aias verfolgt, drei Troerinen, oder, genauer gesprochen, zwei, denn die eine ist an dem Bilde vorbei geeilt, und schaut auf die zu dessen Füssen knieende Genossin zurück. Die dritte, welche wir nach Analogie der anderen Monumente Kassandra nennen, ist, von Aias im Haar ergriffen, noch nicht ganz zum Bilde gelangt, welches sie jedoch demnächst ergreifen wird. Die beiden anderen Frauen, deren turbanartiger Kekryphalos auffällt, können wir nach der Analogie der gefangenen Troerinen des polygnotischen Gemäldes in Delphi und nach Rochette's und Gerhard's Vorgange Medesikaste und Andromache oder Polyxena (Rochette) benennen, wobei ich Letzterem den Vorzug gebe, weil Andromache eine zu wichtige Hauptperson ist, um in einer nicht bestimmt charakterisirten Figur erkannt zu werden. — Die

10) Die Nägelknöpfe, welche beiderseits an diesem hermenförmigen Theil des Bildes hinablaufen, können uns an eine in alter Kunst gebräuchliche Ueberkleidung der Xoana mit aufgeniethetem Metall erinnern. Vgl. auch R. Rochette, M. I. p. 322. Note 3. Anders Gerhard a. a. O. S. 215. —

Schlange auf Aias Schild mögte ich nicht mit **Rochette** (p. 321) auf Aias zahme Schlange deuten (Note 6), da dieselbe als Episema zu häufig ist. — Der Revers ist mythisch, aber nicht heroisch und bisher unerklärt [11]). —

Figurenreicher und schwieriger zu erklären sind die folgenden Vasengemälde.

Nro. 136., **Hydria**, wahrscheinlich von Nola, aus dem Besitz eines Grafen Albergotti (Taf. XXVII. Nro. 3.), abgeb. früher in **Passeri's** Picturae Etruscorum in Vasculis III. 294 und bei d'**Hancarville** III. 37, neuerdings in der arch. Zeitg. a. a. O. Taf. 14. 1. — Die Hauptgruppe, Aias, Kassandra und das Palladion, ist der in Nro. 134 sehr ähnlich und erfordert nur wenige Anmerkungen. Das auf zweistufigem Bema stehende Palladion ist hier sehr lebendig gefasst, und scheint sich, wie in mancherlei schriftlichen Ueberlieferungen [12]), zu bewegen, gegen Aias zu wenden, welcher die zum Götterbilde geflüchtete, auf die obere Stufe des Bema knieende, halb vom Gewande entblösste Kassandra im Haar ergriffen hat. Der Zeichnung nach hat er eine Lanzenspitze mit ganz kurzem Stiel in der Rechten, welche er übrigens wie ein Schwerdt handhabt. Rechts vom Bilde finden wir eine ebenfalls in Nro. 134 bereits besprochene Person, die Priesterin nämlich mit dem mit Schnüren umwickelten Schlüssel. Neben dieser eine zweite Frau, mit erschreckter Geberde der Handlung zugewandt, welche wir als Tempeldienerin werden fassen dürfen, als welche sie die einfache Kleidung und die geringe, nur einer Nebenperson zukommende Grösse augenfällig bezeichnet. So bleiben noch zwei Personen im linken Theile des Bildes zu besprechen übrig. Oben, auf Blumenranken sitzend, durch die Lanze bei sonst mangelnder Rüstung bezeichnet, Athene, welche die Hand gegen ihr Xoanon, speciell gegen die von

11) Vgl. **Rochette** M. I. p. 323, **Welcker**, Rhein. Mus. III. 493, **Gerhard** a. a. O. S. 215 mit Note 40. — *12)* Vgl. z. B. Lykophr. Kass. Vs. 362 und sonst.

ihm geschwungene Lanze ausstreckt. Ich fasse dies so, dass der Göttin Bezug zu ihrem Bilde, ihrem ἕδος [13]) ausgedrückt ist, indem durch dieselbe dem Bilde Leben und Bewegung mitgetheilt wird. Den mit der Lanze gegen Aias von hinten andringenden Helden, welchen die älteren Herausgeber gewiss unrichtig Koroibos nannten, glaube ich als Odysseus, Menelaos, vielleicht Neoptolemos, kurz als einen Griechen bezeichnen zu müssen, welcher, Zeuge von Aias Frevel, denselben in seiner Vollbringung hindert, und den Oïleiden wegen desselben zur Verantwortung vor den Heerfürsten zieht, welche, Lesches Erzählung gemäss, Polygnotos als Mittelgruppe seiner delphischen Iliupersis dargestellt hatte. Eine ganz verschiedene Auffassung Gerhard's für diesen Helden und die von mir als Tempeldienerin bezeichnete Frau kann ich erst bei der nächsten Nummer anführen. Diese, ein viel besprochenes Vasengemälde, bietet der Schwierigkeiten nicht wenige und muss als ein unbestreitbar sehr bedeutendes Monument ausnahmsweise in ausführlicher Auseinandersetzung erörtert werden.

Nro. 137. Amphora, vormals Durand'schen Besitzes (Taf. XXVI. Nro. 17.), abgeb. in Rochette's M. I. pl. 66, in der arch. Zeitung a. a. O. Taf. 15, 1. und in der Gal. om. III. 31 [14]). Wir wenden die Blicke zunächst auf die vier das Palladion umgebenden Personen der Mittelgruppe, die wir von zum Theil bereits bekannten Nebenpersonen, der rechts entfliehenden Priesterin (s. Nro. 134 u. 136) und der links oben als praesens numen sitzenden Athene (Nro. 136) umgeben sehen. Das Palladion steht, in der Profilan-

13) Ueber das Wort Welcker Syll. epigr. p. 4., wo auch nachgewiesen ist, dass man die Gottheit wie im Tempel, so im Bilde anwesend glaubte. Vgl. auch Gerhard a. a. O. S. 225. Note 3. — 14) Vgl. Rochette a. a. O. 300—309., („les Troyennes réfugiées à l'autel de Jupiter Herkeios"), Welcker, Rhein. Mus. III. 615 ff., Alte Denkmäler III. S. 445 ff. („Iliupersis"), Klausen: Aeneas und die Penaten I. 154 f., Gerhard a. a. O. S. 225 ff. („Kassandra und Aeneas").

sicht mit erhobenem Schild und Speer, im enganliegenden Chiton, der dasselbe nach unten beinahe hermenartig erscheinen macht, nicht auf einer Stele, wie in Nro. 133 oder einer Stufenbasis, wie in den übrigen Nummern, sondern auf einem, mit Triglyphen und einem Kymatienschema [15]) verzierten, breiten Altar, füglich, nach Rochette, dem des Zeus herkeios, zu dem auch Priamos geflohen war. Auf diesem Altar sitzt, das Bild mit beiden Händen umfassend, eine Frau, welche, das Haupt mit lose und unordentlich herabfliessendem Haar zur Seite geneigt, mit ängstlichem, wenigstens traurigem Gesichtsausdruck [16]) auf einen jungen, leichtgerüsteten Krieger blickt, der hinter ihr steht. Dieser hat die lange, doppelspitzige Lanze ruhig im Arm, steht auf dem linken Fuss, und hat den rechten etwas erhöht vorwärts gestellt, an dessen Knie der runde Schild lehnt, den der Jüngling am oberen Rande ergreift. Sein Blick ist fest und ruhig auf die gleich zu besprechende zweite Gruppe gerichtet, Ruhe und Festigkeit liegen in seiner ganzen Haltung, jedoch fehlt die Andeutung nicht, dass er demnächst zur Bewegung und Handlung übergehn werde. — Dies die eine Gruppe, welche nach Rochette's, Gerhard's und meiner Meinung zusammengehörige Figuren enthält, die Rochette Kassandra und Aias, Gerhard Aphrodite und Aineias benennt, für die ich die Namen Polyxena und Neoptolemos vorschlage, und die Welcker, als nicht zusammengehörige, Kassandra und einen Troer benannt hat. — Von der anderen Seite eilt eine Jungfrau in langer und leichter Gewandung mit gelöstem Haar und klagendem Gesichtsausdruck zum Pallasbilde heran. An der Stufe des Altar's ist sie auf das Knie gesunken, und streckt die Hände nach dem Bilde aus, dasselbe zu umfassen. Denn es verfolgt sie

15) S. Rochette a. a. O. S. 301. mit Note 3. — *16)* Auf diesen kommt es hier so sehr an, dass ich bitte, ausser der verkleinerten Zeichnung auf meiner Tafel und der in der arch. Ztg. noch die Originalzeichnung bei Rochette zu vergleichen.

ein bis auf die grosse, flatternde Chlamys nackter Jüngling, der eine pilosartige oder der Form der böotischen Kyne [17]) sich nähernde Kopfbedeckung und eine sehr lange Lanze, diese geschultert, trägt, und der die linke Hand nach des Mädchen's flatternden Haaren ausstreckt, sie daran zu ergreifen und von ihrem Zufluchtsorte wegzureissen. Am Boden liegt neben der Jungfrau ein Prochus, den wir auch in dem Albergottischen Vasengemälde (Nro. 136) neben derselben auf der untersten Stufe der Basis des Palladion liegen sehen. Diese beiden Personen halte ich mit Rochette und Gerhard wieder für zusammengehörig, und nenne sie mit Letzterem Aias und Kassandra, nicht mit ersterem Neoptolemos und Polyxena. Welcker nennt den Mann ebenfalls Aias, das Mädchen lässt er unbenannt, d. h. er erkennt in ihr eine hilfeflehende Troerin, das Gegenbild zu dem Jüngling mit dem Schilde, den er einen Troer nennt. — Für die Deutung dieser vier Personen ist nun die erste Hauptsache, dass man die Zusammengehörigkeit von je zwei derselben feststelle. Ich glaube, dass, wenn wir auf die Composition der Gruppe der Hauptpersonen in der ganzen Reihe der eben betrachteten Kassandravasen zurückblicken, denen in diesem Umstand auch die unten anzuführeuden Kunstwerke anderer Gattungen gleichen, wir ohne viel zu zweifeln, die Gruppe links Aias und Kassandra nennen werden. In allen Bildwerken, ohne eine einzige Ausnahme verfolgt Aias von hinten die fliehende Kassandra, in allen ergreift er sie im Haar; in keinem einzigen ist er ihr gegenüber, und ich kann deswegen hier auch nicht anerkennen, was Welcker, Alte Denkm. S. 448 sagt: nur Kassandra gegenüber, nicht in ihrem Rücken könne Aias der Lokrer erkannt werden. Ja, ich muss auch hervorheben, dass, wenn der Jüngling links Aias ist, wie auch Welcker annimmt, die auf dem Altar

17) Welcker, Alte Denkm. a. a. O. S. 448. Gerhard erkennt eine unteritalische Helmform, welche auch der daunische Diomedes trage, a. a. O. S. 227 mit Note 10.

sitzende Frau, der er mit vorgestreckter Hand den Befehl geben soll, ihm zu folgen, schon aus dem Grunde gar nicht Kassandra sein kann, weil sie ihn nicht einmal anblickt, sondern, unbekümmert um das links Vorgehende, nur nach rechts hin mit dem behelmten Jünglinge zu thun hat. Die Aehnlichkeit, ja Gleichheit der von mir, wie von Gerhard, Aias und Kassandra genannten Gruppe mit derselben in allen übrigen Kunstwerken, namentlich Vasenbildern, muss ich denn auch gegen Rochette geltend machen, der, in diesem Punkte richtiger als Welcker, die Zusammengehörigkeit der auf dem Altar sitzenden Frau mit dem behelmten Jünglinge rechts erkennend, diese beiden Personen Aias und Kassandra tauft. Es wäre doch wirklich wunderbar, wenn auf einmal und in einem einzigen Kunstwerk die in allen übrigen beibehaltene Gruppirung aufgegeben und durch eine neue ersetzt wäre, welche die nach der literarischen Ueberlieferung charakteristische Handlung des Wegreissen's vom Palladion so sehr ungenügend ausdrückte, wie die Gruppe rechts. Es wäre mehr als wunderbar, und ist in der That eine zu starke Zumuthung an unseren Glauben, wenn wir der auf unserem Bilde neben der besprochenen befindlichen, allen anderen Kassandracompositionen entsprechenden Gruppe ihren Namen nehmen, und diesen auf eine neuerfundene, die Sache schlechter ausdrückende Gruppe übertragen lassen sollten. Ich glaube nicht, dass uns irgend Etwas hiezu veranlassen kann, und bin, mag man von den ferneren Theilen meiner Erklärung denken, was man will, sehr überzeugt, dass man mir und Gerhard die Kassandragruppe links vom Palladion zugestehn wird. Dass sich das Palladion nach der anderen Seite wendet, ist allerdings sehr merkwürdig, wenn auch nicht unerklärlich, wie ich glaube, aber dieser eine Umstand hat auf keinen Fall entscheidende Kraft den angeführten Gründen gegenüber. — Wir kommen zu der schwerer zu deutenden zweiten Gruppe. Zunächst betrachten wir die Frau. Den Namen Kassandra, den ihr Welcker und Rochette ge-

ben, halte ich für beseitigt. Gerhard nennt sie Aphrodite, und meint, sie warte nur, bis Aias Kassandra entfernt habe, um ihrem Sohne Aineias, denn als dieser gilt Gerhard der Jüngling mit dem abgesetzten Schild, das Palladion zu übergeben. Dieselbe Göttin finde sich auf dem Albergotti'schen Vasenbild (Nro. 136); Gerhard meint die von mir Tempeldienerin benannte Frau rechts. Dass Aineias das Palladion rettete, das verborgen gebliebene echte nämlich, nach Arktinos, dessen Nachbildung Odysseus und Diomedes raubten (s. oben S. 587), ist bekannt und von Gerhard (S. 227. Note 11) auch noch aus Paus. II. 23. 5 (*τὸ μὲν δὴ Παλλάδιον δῆλόν ἐστιν ἐς Ἰταλίαν κομισθὲν ὑπὸ Αἰνείου*) belegt. Dass Aphrodite ihrem Sohne das Bild übergeben habe, ist freilich nicht bezeugt, aber ich läugne gar nicht, das dass so vorgekommen sein kann und mag. Dass aber eine Göttin, wie Aphrodite, jemals in der bildenden Kunst, so, wie die Frau hier, auf dem Altar sitzend, das zu übergebende Bild umschlingend dargestellt worden sei, das ist eben so wenig bezeugt, wie es wahrscheinlich oder möglich ist, eben so wenig wie ferner jemals oder irgendwo eine so einfach, einfacher als alle anderen Personen, bekleidete Aphrodite in so winziger Gestalt vorkommt, wie die angebliche des Albergotti'schen Vasenbildes. Ich will kein allzugrosses Gewicht auf den markirt traurigen Gesichtsausdruck dieser Frau legen, wie überhaupt der Gesichtsausdruck in Vasenbildern in der Regel weniger zu urgiren ist, als Stellung und Handlung, eben so wenig auf das ungeordnet herabfallende Haar, obgleich ein solches bei Aphrodite doch auch noch nachzuweisen wäre, wenn sie nicht im Bade gedacht wird; mir ist hier die Situation der Person dasjenige, was ihrer Bezeichnung als Göttin gradezu widerspricht, was sie als Schutzflehende gradezu bezeichnet. Eine Göttin, welche das Bild vom Altar heben will, kann nimmer auf dem Altar sitzen, sie kann nimmer auf dem Altar sitzend das Bild so umfassen wie hier; sie müsste hinter oder neben dem Altar

stehen und durch ihre Bewegung zeigen, dass sie mehr durch ihre göttliche Gewalt, als durch physische Kraft das Bild heben werde. Man vergleiche die unverkennbar als Wesen höherer Art bezeichnete, ruhig, gehalten dasitzende Athene mit ihrem künstlich aufgebundenen Haar, um jeden Gedanken an die Möglichkeit einer Aphrodite in der Frau auf dem Altar aufzugeben. Sie ist wie gesagt, eine flüchtige Troerin, eine Hilfeflehende. Wenn die Frau aber nicht Aphrodite ist, so kann der Jüngling auch nicht Aineias sein, es fällt wenigstens jedes nähere Motiv weg, ihn und den Jüngling in Nro. 136 so zu nennen. Denn die „ebenso ehrerbietige wie ehrenfeste Stellung" welche er nach Gerhard S. 227 haben soll, „im Begriff seinen Schild anzulehnen, um aus der Hand Aphrodite's das Palladion zu empfangen," diese ehrenfeste Stellung will mir nicht einleuchten, eben so wenig wie das Anlehnen des Schildes. Was Welcker S. 448 sagt, scheint mir eben so wenig begründet. Er hält den Jüngling für einen Troer, der durch die an sich gehaltene Lanze, den niedergesetzten Schild und das gebeugte Knie zu Angriff und Widerstand gleich wenig befähigt sei. Die Troerin gegenüber (unsere Kassandra) rufe des Palladion's Hilfe an, und so sei auch ihre Gegenfigur in der Symmetrie ein Hilfesuchender. Des Mädchen's Gesten allerdings sind klar genug, aber einen Hilfeflehenden in dem Manne zu erkennen, vermag ich nicht. Wo wäre auch je ein solcher bewaffnet, fern von dem Altar oder Götterbild, bei dem er Schutz sucht, dargestellt? Der Hilfeflehende kniet auf den Altar oder setzt sich auf denselben, wie wir das schon mehrfach gesehn haben. Ich glaube vielmehr, dass der Augenblick angedeutet werden soll, wo der Jüngling, der bisher ruhig dagestanden hat, zur Bewegung übergehen, seinen Schild erheben will (ähnlich wie der Diomedes der Gemme oben S. 593. Nro. 46, Taf. XXIV. 14.), um zur That, vielleicht nach längerer Unterhandlung zu schreiten. Diese Unterhandlung wie die jetzt folgende That kann sich nur auf die Jungfrau am Palladion beziehen.

Ich denke mir die Handlung so: das Mädchen ist auf den Altar geflohen, der Jüngling hat sich gescheut, sie von heiliger Stätte wegzureissen, er hat versucht, sie mit Worten, vielleicht mit der Zusicherung einfacher Gefangenschaft von ihrem Asylon zu locken. Vergebens. Da eilt von der anderen Seite Kassandra heran, von Aias nahe verfolgt, sie umfasst das Bild, Aias ergreift sie im Haar, im nächsten Augenblick wird er sie fortreissen, wildeste Krieger- und Beutelust übertäubt die Scheu vor dem Heiligen, und das Beispiel wirkt auf den Jüngling rechts. Der nächste Augenblick wird zwei gefangene Troerinen fortführen sehn, Kassandra von Aias, Polyxena zur Opferung von Neoptolemos. Diese Namen liegen, wie ich glaube, nicht mehr so fern, wie es anfangs geschienen haben mag. Denn was Welcker S. 448 sagt, für Polyxena schicke es sich nicht, hier eine Nebenperson abzugeben, sie erwarte man am Opferaltar, dies verliert viel von seiner Kraft, wenn man nicht vergisst, dass wir Polyxena die Person nennen, die er Kassandra nennt, und die er als den Mittelpunkt des Ganzen bezeichnet. Weil aber Polyxena zur Opferung geführt wird, weil ihr ein so viel furchtbareres Schicksal bevorsteht, als Kassandra, weil sie endlich länger schutzflehend auf dem Altar und am Bilde der Athene sass, hat der Maler, welcher Kassandra und Polyxena in einem Bilde vereinigte, nicht unpassend das belebt gedachte Palladion nach der Seite der Polyxena gewendet. Und um dieses Umstandes, sowie um der auszeichnenden Stellung willen mag ich den Namen Polyxena für diese Person nicht aufgeben, während ich sonst bereit wäre, sie nur als schutzflehende Troerin zu bezeichnen. — Kürzer können wir uns über die ferneren Personen und Einzelheiten des Bildes fassen, über das wir unsere Gesammtansicht schliesslich zusammenzufassen haben. Die rechts entfliehende Frau wird nach Analogie der wiener und der Albergotti'schen Vase (Nro. 134 u. 136) wohl besser Priesterin, als, wie Welcker wollte, Hekabe genannt. Eine interessante und bedeutungsvolle neue Neben-

gruppe sehn wir oben rechts. Ein Greis entfernt sich, einen Knaben an der Hand: Anchises mit Askanios, wie Gerhard und Welcker annahmen, nicht der Pädagog mit Polydoros, wie Rochette wollte, da von deren Weggehn (nicht Fliehen), das ist Auswandern bei der Zerstörung Troia's, die poëtische Sage Nichts weiss. So wird die Rettung der Aineiaden bedeutungsvoll nicht allein mit dem Untergang Troia's, sondern auch mit dem Uebermuth und Frevel der Griechen verbunden, und dort auf neue Gründung aus dem Untergang, hier auf Untergang nach missbrauchtem Siege hingedeutet. — Der Lorbeer, veterrima laurus neben dem Hausaltar ist der aus Virg. Aen. II. 512 ff. bekannte, und mag hier an Apollon als troischen Schutzgott erinnern. Die Stele links, die, weil sie mit der Binde umwunden ist, keine Abbreviatur der Tempelarchitektur sein kann, würde ich als Grabstele des Achilleus gern mit Welcker und Rochette verstehen, wenn ich die Personen darunter als Neoptolemos und Polyxena anerkennen könnte. So aber nehme ich mit Klausen a. a. O. S. 154 f. und Gerhard S. 228 an, dass Hektor's Grabstele gemeint sei, welche zu dem andererseits entsprechenden Anchises in sehr sinniger Responsion steht. — Oben angebrachte runde und geränderte Gegenstände sind schwer bestimmt zu deuten, den Gedanken an die römischen Ancilien, den Gerhard S. 229 kurz hinstellte, giebt er selbst wieder auf. — So hätten wir noch ein Wort über die Gesammtheit der Composition zu sagen, und die Einreihung dieses Bildes in die Kassandramonumente besonders Welcker gegenüber zu rechtfertigen, welcher dasselbe eine Iliupersis so gut wie die auf der Vase Vivenzio (oben Nro. 100.) nennt. Zunächst kann ich nicht zugeben, dass das Bild eine Auswahl der in Bezug auf das Pathetische bedeutendsten Personen enthalte. Besonderes Pathos liegt allerdings in Polyxena, die Welcker nicht anerkennt, weniger, bei aller Bedeutsamkeit, in Kassandra und den Aineiaden. Am meisten pathetisch aber sind in der Iliupersis Priamos,

Astyanax, Andromache, Hekabe; wo diese Alle, wo ausserdem Helena und Menelaos, die Theseiden und Aithra fehlen, da ist, meine ich, nicht eine Iliupersis dargestellt, sondern ein Theil einer Iliupersis mit anderen Hauptpersonen. Als solche erscheinen hier Kassandra und Polyxena. Da nun aber die Kassandragruppe nebst der Athene in der Höhe und der Priesterin rechts mitten in der Reihe der Kassandrabildwerke steht, und sich im Anschluss an dieselben leicht erklärt, da ferner die sonstigen Darstellungen der Polyxena einen anderen Moment und eine andere Composition enthalten, habe ich geglaubt, diese Amphora am füglichsten als Schlussmonument der Kassandravasen aufführen und besprechen zu dürfen. —

Je ausführlicher ich diese letzte, sehr bedeutende Kassandravase erörtert habe, um so kürzer kann und will ich mich in Bezug auf die Monumente des Gegenstandes von anderen Gattungen fassen. Aus dem Gebiete der Sculptur kann ich nur ein sicher echtes Denkmal anführen:

Nro. 138., ein Relief im Casino des Palast Borghese (Taf. XXVII. Nro. 5.), abgeb. in Gerhard's antiken Bildwerken I. 27 [18]). Aehnlich der mehrfach wiederholten ekstatischen Mänade (Müller Handb. §. 388. 3.) kniet hier die reichlich gewandete Kassandra auf den Altar vor der Stele mit dem Palladion, das, hier ausnahmsweise nicht die Lanze schwingend, sondern auf dieselbe gestützt dargestellt ist. Kassandra, deren gelöstes Haar übertrieben flatternd gebildet ist, umfasst das Bild mit dem linken Arm, am rechten hat sie Aias ergriffen, der sie mit grosser Gewalt, den linken Fuss gegen die Stele gestemmt, vom Bilde wegzureissen bemüht ist. Nirgend ist das Umstürzen des Bildes bestimmter vorauszusehn, als in dieser schönen Sculptur. — Ein anderes, völlig verschieden componirtes Relief, jetzt im Louvre (Descript. Nro. 288), abgeb. in Winckelmann's

18) Vgl. Winckelmann zu Mon. ined. 141, Böttiger und Meyer, Raub der Kass. S. 11 f.

Mon. ined. Nro. 141 und in Clarac's Musée des sculptures II. pl. 117. kann ich nicht mehr als ein antikes Werk betrachten und glaube, dass es definitiv aus der Reihe echter Heroenbilder zu streichen ist. Vgl. auch Welcker Ann. V. S. 158 f. — Eine etruskische Aschenkiste soll unten angeführt werden. — Unter den nicht sehr zahlreichen Gemmen des Gegenstandes müssen wir bei kurzer Aufzählung diejenigen, welche die Scene nach der Strenge der älteren Kunst darstellen von denen unterscheiden, welchen augenscheinlich oder andeutungsweise die neuere Version vom fleischlichen Vergehn des Oïleiden zu Grunde liegt. — Der ersteren Art ist

Nro. 139., eine blaue ant. Paste in Berlin, bei Toelken IV. 339. (Taf. XXVI. Nro. 6.) Die Composition ähnelt am meisten der der weimarer Vase (Nro. 133.), nur sitzt Kassandra auf dem Altar vor der Stele mit dem Bilde, welches sie umfasst. Aias hat sie mit der Rechten, in der er auch das Schwerdt hält, im Haar ergriffen und reisst sie mit heftiger Bewegung mit sich fort. — Sodann

Nro. 140., ein Cameo im Museum Worsleyanum Lief. 5. Taf. 3, in den Impronte gemm. I. 92.

Nro. 141., Sarder im florentiner Museum, abgeb. bei Gori, Mus. Flor. Gemmae cl. II. pl. 31. Nro. 2. und vor pag. 1. der röm. Ausgabe von Lykophron's Kassandra (Taf. XXVI. Nro. 7). Hier kniet Kassandra auf dem Boden vor der Stele des Palladion, Aias, mit hocherhobener, empordeutender Hand, entfernt sich hinter ihr, beide schauen nach einem höher, als das Palladion befindlichen Gegenstand. So viel ich verstehe, mag hier ein Theil einer grösseren Composition vorliegen, in der Athene selbst wie in den Vasen Nro. 136 u. 137 erschien, und die Blicke der beiden Menschen auf sich lenkte [19]). —

Anders ist die Sache in folgenden Steinen. In

19) Wie Müller, Handb. S. 714 zu dem Ausdruck: Kassandra nach der Entehrung kam, sehe ich nicht ein. —

Nro. 142., einer bei Montfaucon, ant. expl. I. pl. 83. Nro. 4 und auf dem Titelblatt des röm. Lykophron (1803) abgebildeten Gemme (Taf. XXVI. Nro. 8.), der eine Paste in Berlin (Toelken IV. 340) genau entspricht, sehen wir den ganz gerüsteten Aias allerdings mit heftigem Schritt gegen die vom Gewand fast ganz entblösste Kassandra, welche, auf dem Altar vor der Stele des Palladion sitzend, das Bild umfasst, eindringen, und das Mädchen im Haar ergreifen; aber das Schwerdt entfällt seiner Hand, und aus den Falten seiner zurückflatternden Chlamys erhebt sich ein kleiner Eros, zu deutlichem Anzeichen, was des Helden Herz bewegt. — Derselbe Gedanke ist anders ausgedrückt in

Nro. 143., einem Carneol des König's von Neapel, abgeb. bei Tassie-Raspe pl. 53. Nro. 9507 (Taf. XXVI. Nro. 9.) Hier trägt Aias Kassandra, welche die Hände verzweiflungsvoll erhebt, in seinen Armen hinweg, freilich auf sehr wunderbare, kaum mögliche Art. Das Palladion steht ruhig im Hintergrunde. —

Eine andere vor S. 1. des röm. Lykophron als Nro. III. abgebildete Gemme ist eine Abbreviatur von Nro. 139 mit Weglassung des Aias. Das Palladion steht auf einer viereckigen, altarartigen Basis, auf der auch Kassandra sitzt, in der Vorderansicht. —

Aus etruskischem Kunstgebiet ist der Frevel gegen Kassandra zweimal nachweisbar, in einem Aschenkistenrelief und in einer Spiegelzeichnung, welche beide eine räthselhafte Person gemeinsam haben und deshalb zusammen betrachtet werden müssen.

Nro. 144. Aschenkiste im florentiner Museum (Taf. XXVII. Nro. 7.), abgeb. in Gori's Mus. etruscum II. tab. 125. Rechts unsere Scene. Das Palladion, das in der Zeichnung eher als eine Aphrodite, denn als eine Athene erscheint, steht wie auch mehrfach in griechischen Werken, auf demselben Altar, auf dem auch Kassandra, das Bild mit dem linken Arm umfassend sitzt. Aias, ganz nackt, ergreift sie,

grade wie in den griechischen Denkmälern, im Haar, und sucht sie vom Bilde wegzureissen. Zu ihm fliegt eine geflügelte Gestalt im flatternden, gegürteten Doppelchiton und mit gelösten Haaren heran, die auf ihn, oder auf Kassandra zu deuten scheint, und von der ich hier so wenig, wie in der Spiegelzeichnung, in der sie ähnlich wiederkehrt, die Bedeutung anzugeben wüsste. Links geht ein nackter Krieger mit gezücktem Schwerdt einen älteren Mann an, den er auf die Knie gestürzt und in den Haaren gefasst hat, ihn zu enthaupten bereit; das kann auf Priamos Tod gehn sollen, wie Rochette M. I. S. 110 annahm, ist aber vielleicht nur eine nicht näher zu benennende Kampf und Zerstörungsgruppe aus der Iliupersis, wie wir sie oben (S. 638. Nro. 131) einmal ganz ähnlich neben der Kassandragruppe auf einem alterthümlichen Vasengemälde gesehn haben. Gori's Erklärung auf Eteokles und Polyneikes ist natürlich ganz unrichtig, und dafür längst erkannt, obgleich sie noch Böttiger, Raub d. Kass. S. 38 f. befolgt hat. — Rochette wollte, Mon. inéd. S. 321. Note 6. in der rechten Gruppe Polyxena's Opferung erkennen, und berief sich hiefür auf das Relief bei Gori a. a. O. 141. Aber grade aus der Vergleichung mit diesem, welches wirklich Polyxena darstellt, geht die Unrichtigkeit des Namens für unsere, den griechischen verwandte Darstellung hervor. —

Nro. 145. Der Spiegel ist der von Rochette M. I. pl. 20. 3 herausgegebene in der Cista mit Patroklos Todtenopfer (oben S. 484. Nro. 152. Taf. XIX. Nro. 13) gefundene, in dem Rochette selbst S. 109 f. Polyxena's Opferung erkennen wollte, welche Ansicht er S. 321 Note 6 gegen die entgegenstehende, richtige Müller's (Handb. §. 415. 1) aufgab. Und offenbar ist Aias Frevel gegen Kassandra der Gegenstand der Zeichnung und es entspricht die Darstellung im Wesentlichen mehren der griechischen Denkmäler. Innerhalb des durch eine Säule angedeuteten Tempel's ist Kassandra an der Basis des Palladion zu Boden gesunken, und umfasst

das ruhig stehende Bild mit beiden Armen. Sie ist von dem Gewande ganz entblösst, jedoch keineswegs ganz nackt, wie Rochette meinte, und was ihn auf den Namen Polyxena leitete, sondern es wird durch mehre lange Linien unterhalb des Mädchen's deutlich genug ein weites, von ihrer Schulter herabfallendes Gewand angedeutet. Aias hat sie im flatternden Haar gefasst, und bedroht sie mit dem Schwerdt, während die geflügelte weibliche Figur, welche wir auch in der vorigen Nummer fanden, und die wir unbenannt lassen, sich von hinten ihm naht, mit der Linken sein Kinn berührt, und mit der Rechten seinen schwerdtgewaffneten Arm aufhalten zu wollen scheint. Rochette hat diese Figur unter dem Einfluss seiner Polyxenadeutung „génie funèbre" genannt, wodurch übrigens Nichts gewonnen ist. —

VI. Aineias Auswanderung.

Die Erzählung von Aineias Auswanderung, bei Troia's Zerstörung, zunächt auf den Ida, wo ein blühendes Aineiadengeschlecht die ganze Dichtung veranlasst haben mag [1]), scheint in Arktinos Iliupersis ihre älteste Quelle zu haben; Lesches liess ihn in Neoptolemos Gefangenschaft gerathen, eine Version, in der er wenige oder keinen Nachfolger gehabt zu haben scheint; bei Stesichoros, wie uns der Wink auf der Tabula Iliaca (*Αἰνείας σὺν τοῖς ἰδίοις ἀπαίρων εἰς τὴν Ἑσπερίαν*) bezeugt, wird seine Auswanderung in deutlichen Bezug auf die Gründung einer neuen Troia in Hesperien gesetzt. Aineias und der Seinen Erhaltung und Auswanderung ist also, als Fortsetzung der Verherrlichung dieses Stammes bei Homer, stehende Tradition der Poësie, und demnach ein nicht seltener Vorwurf der Kunstdarstellungen. In Bezug auf diese ist es aber eine wohl zu bemerkende

1) S. Welcker, Ep. Cycl. II. S. 233 ff., vgl. S. 193 ff.

Thatsache, dass Aineias Flucht sich bisher nur in einem Vasenbilde mit rothen Figuren und, ausser auf der Tabula Iliaca, nur in einem in Turin befindlichen Relief [2]) gefunden hat, dagegen zahlreich sowohl in Vasen mit schwarzen Figuren, wie in Gemmen und in Münzen verschiedener Orte und Zeiten. — Die Vasenbilder lassen sich kurz aufzählen, da sie kaum irgend eine Schwierigkeit der Erklärung bieten. Fast ganz typisch ist in ihnen die Gruppe des Aineias mit Anchises, welcher auf des Sohnes Rücken hockt, die Arme um seinen Hals geschlungen, von ihm entweder unter den Knien oder unter den Schenkeln gehalten. Meistens blickt der Greis vor sich, zuweilen, wie auf etwaige Verfolgung zurück. Sonstige kleine Abweichungen hievon sind kaum der Anführung werth; nur in dem einen Vasengemälde mit rothen Figuren sitzt Anchises, wie auf den Gemmen und Münzen, auf Aineias Schulter. Was die Nebenfiguren anlangt, so ist zu bemerken, dass Askanios häufiger fehlt, als er sich findet, indem zwei kleine, knabenartige Gestalten, welche neben, vor oder hinter Aineias scharfen Laufes hineilen, bei genauer Betrachtung sich als kleingemalte Männer, nicht als Knaben, und folglich als Genossen der flüchtenden Fürstenfamilie ausweisen, welche auch in einigen Beispielen in ganzer Grösse und gerüstet dargestellt sind. Kreusa findet sich meistens in einer Aineias folgenden, aber auch vorausschreitenden Frau. In mehren Exemplaren sind zwei Frauen dargestellt, von denen die eine am häufigsten dem Zuge entgegensteht, aber auch demselben voranschreitet. Sie ist als Aphrodite zu fassen, unter deren Schutz und Leitung Aineias auswandert, wie auf der Tabula Iliaca unter Hermes Leitung. Da, wo sich nur ein Gefährte des

2) Abgebildet als bisher unedirt in Rochette's M. I. pl. 76. Nro. 4; Gerhard citirt, auserl. Vasenbb. III. S. 129. Note 14. Marmora Taurinensia LXXVI. 4; ich weiss nicht, ob ein anderes Werk als das folgende gemeint ist: Marmora Taurinensia dissertationibus et notis illustrata; Aug. Taur. 1743 in 4., in welchem weder auf Tabula 76, noch überhaupt Aineias vorkommt.

Aineias findet, werden wir ihn als seinen getreuen Achates bezeichnen dürfen. Nach dieser allgemeinen Charakteristik der an sich unbedeutenden Malereien und mit Verweisung auf die drei auf meiner 27. Tafel zusammengestellten Beispiele wird es erlaubt sein, die Exemplare ganz kurz zu notiren und hie und da mit ein paar Anmerkungen zu begleiten. —

Nro. 146. Kleine Amphora des Hrn. Depoletti in Rom, Gerhard, auserl. Vasenbb. III. S. 129. Note 15. i. Nur die Hauptgruppe, daneben als seltsames Beiwerk eine Keule. Der Revers ist bakchisch.

Nro. 147. Oinochoë aus Aigina, im Besitz eines Hrn. Harry in Antwerpen, abgeb. bei R. Rochette, M. I. 68. 3. Aineias, Anchises kahlköpfig, zurückschauend, Kreusa voran, wenn nicht Aphrodite als Führerin gemeint ist.

Nro. 148. Oinochoë im röm. Kunsthandel gezeichnet, und veröffentlicht in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 231. Nro. 1. (Taf. XXVII. Nro. 8.). Aineias mit dem weisshaarigen und bescepterten Anchises wie gewöhnlich, Askanios laufend voran, Kreusa zögernd hinten; Aphrodite steht ermunternd und grüssend entgegen. — Fast genau ebenso:

Nro. 149. Amphora in Berlin, neuerworb. ant. Denkm. 1644, abgeb. in Gerhard's etr. u. camp. Vasenbb. Taf. 25. Rv. Dionysos und Kora, Apollon und Artemis.

Nro. 150. Amphora Candelori, jetzt in München, Bull. 1829. S. 83, Rapp. volc. Note 419. b., abgeb. in Micali's M. I. pl. 88. 5, 6 und in Gerhard's auserlesenen Vasenbb. III. 216. Aineias und Anchises wie in der vorigen Nummer; Aphrodite mit grossen Schritten und zurückschauend, also führend, voran, Kreusa folgt nicht, sondern eilt zurück. Neben der Hauptgruppe zwei kleine Gestalten in eilendem Laufe, nicht Askanios in doppelter Darstellung, sondern, wie Rochette, M. I. S. 386 u. 387 mit grosser Wahrscheinlichkeit für dies und das folgende Vasenbild annimmt, eine Abbreviation der mit Aineias flüchten-

den Troer, φυγῶν πλῆθος [3]), welche, als untergeordnete Nebenpersonen, eben als Vertreter der Menge, klein gemalt sind. Rv. Perseus, Medusa enthauptend.

Nro. 151. Borgia'sche Amphora im Museum von Neapel, abgeb. in Panofka's Vasi di premio tavv. III, IV. a. Die Mittelgruppe wie gewöhnlich, eine Frau, Aphrodite oder Kreusa, voran, ein Krieger, Achates folgt, die beiden kleinen Gestalten der vorigen Nummer sind hier bärtig, worin der Beweis für die Richtigkeit von Rochette's geistreicher Deutung liegt. Der Revers ist bakchisch. —

Nro. 152. Amphora aus dem Cab. Durand Nro. 414, jetzt im brit. Mus. Nro. 504. Die Mittelgruppe zwischen Aphrodite und Kreusa, letztere verschleiert und von einem Greise begleitet, ausserdem Achates. Rv. Kampf.

Nro. 153. Canino'sche Amphora (Mus. étr. 1891), jetzt in Leyden. Die Hauptgruppe wird von dem vorangehenden Askanios und der zurückgewandten Kreusa begleitet. Unlesbare Schriftzüge, Mus. étr. pl. 41. Rv. Bakchisch.

Zwei andere Amphoren aus demselben Besitz, jetzt ebenfalls in Leyden notirt Gerhard, A. V. III. S. 129. Note 15. f, g; eine Kylix des Nikosthenes aus demselben Besitz das. S. 130. Note 15. m.

Nro. 154. Amphora von Vulci im Cab. Durand. 412. Der Hauptgruppe voran die Frau mit ermunternder Geberde, eher Aphrodite als Kreusa. Hinten ein zurückeilender phrygischer Bogenschütz, in welchem die Verwirrung der Flucht angedeutet sein kann. Rv. Wahrscheinlich Menelaos und Helena. —

Nro. 155. Amphora im röm. Kunsthandel gezeichnet, und veröffentlicht in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. 231. 2. der Hauptgruppe mit dem zurückblickenden Anchises voran die stark gesticulirende Aphrodite, Askanios fehlt, der Mittelgruppe folgt ein Gerüsteter, Achates, hinter ihm, weggewandt, Kreusa. Rv. Nicht angegeben. —

Nro. 156. Volcenter Prochus im Cab. Durand

3) Vgl. Sophokl. bei Dion. Hal. I. 48, Rochette a. a. O. Note 3.

Nro. 413 (Taf. XXVII. Nro. 11.), abgeb. in Rochette's M. I. pl. 68. 2. Der Hauptgruppe folgt Kreusa, es eilen ihr zwei Gerüstete, ein Hoplit in griechischer Rüstung und ein mit der Streitaxt bewaffneter Bogener in phrygischem Kostum voran, die grösser als in den Nummern 150. u. 151. gemalten Vertreter der *οἰκετῶν παμπληθία*. — Am Henkel ein Frauenkopf mit Armen in Relief. — Dies sind, wenn auch nicht alle Exemplare der Aineiasflucht auf archaischen Vasen, so doch gewiss ausreichende Beispiele, um die Darstellung mit ihren Modificationen kennen zu lernen. Mit rothen Figuren und veränderter Composition der Hauptgruppe findet sich die Scene ausser auf der Vase Vivenzio (oben Nro. 100) und ausser in der Nebenscene der oben S. 643 ff. besprochenen grossen Kassandravase, wo Anchises mit Askanios auswandert, wie schon bemerkt worden, nur in einem Beispiel, in

Nro. 157., einer nolanische Amphora aus der Candelori'schen Sammlung in München (Taf. XXVII. Nro. 12.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 217. Aineias ist hier jugendlich, gerüstet ohne Schild; das Haupt bedeckt eine eigenthümliche, eng anschliessende Kappe. Der Held stützt sich, den Vater auf der Schulter, hoch auf seine Lanze, während Anchises ebenfalls mit einem langen Stabe sich auf den Boden stützt, dem Sohne die Last zu erleichtern. Kreusa schreitet, den zum Vater zurückschauenden Askanios an der Hand, voran; auf dem Kopfe trägt sie einen Reisesack, der grade so nicht allein, wie Gerhard a. a. O. S. 131. Note 25 meint, in etruskischen Aschenkistenreliefs, sondern in einer bekannten griechischen Orestesvase, abgeb. bei R. Rochette pl. 34 und ähnlich in der oben S. 276 besprochenen Vase mit Aias und Teukros Abschied (Taf. XIII. Nro. 7.) nachzuweisen ist. —

An die Composition dieses Bildes schliessen sich die ziemlich zahlreichen aber wenig variirten Gemmendarstellungen bequem an. In allen trägt Aineias den Vater wie in dem letzten Vasenbild auf der Schulter, nicht wie in

den archaischen Vasen auf dem Rücken, Askanios führt er an der Hand. Einige Beispiele werden genügen.

Nro. 158. Karneol in Berlin (Taf. XXVI. Nro. 10), bei Toelken IV. 376. Aineias gerüstet aber barhaupt, fast in der Vorderansicht, Anchises auf seiner Schulter, die Hiera in einer Cista auf dem Schooss, zurückblickend, Askanios mit einer phrygischen Mütze und mit einem undeutlichen Pedum im rechten Arm vom Vater mehr geschleppt, als geführt. Vgl. Virg. Aen. II. Vs. 724.

Fast genau eben so ein Karneol der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn und eine braune ant. Paste in Berlin bei Toelken IV. 377. Etwas anders

Nro. 159., eine violette antike Paste das. bei Toelken IV. 378. Hier schaut Anchises vorwärts, Aineias zurück, die Cista mit den Heiligthümern ist geflochten, Askanios trägt Nichts. — Mehre andere Exemplare bei Tassie-Raspe Nro. 9575 ff. —

Auch die Münzen bieten wenig Abwechselung *in der* wesentlich ebenso aufgefassten Composition. Eine Reihe ist aufgezählt bei Rochette M. I. S. 386. Note 4, welche ich nicht alle habe einsehn können. Es sind die folgenden:

Nro. 160 – 165., Münzen von Segesta auf Sicilien, bei Torremuzza: Sicil. vet. Num. tab. 64. Nro. 2, 3, 4, 6 u. 7, auch verzeichnet in Eckhels Doctr. num. I. 136.

Nro. 166. Münze des Commodus von Patras in Achaia (COL. A. A. PATR) (Taf. XXVII. Nro. 9.), abgeb. bei Millingen, ancient coins of cities and kings pl. 4. Nro. 17. Aineias sehr gross, gerüstet aber baarhaupt, umblickend, Anchises auf seiner Schulter klein, Askanios, mit der phrygischen Mütze und dem schon bei einigen Gemmen bemerkten undeutlichen Lagobolon im Arm, nachgeschleppt. —

Nro. 167. Münze von Ilion (Avers Athene, Umschrift *IΛIEΩN*, auf dem Revers dieselbe) (Taf. XXVII. Nro. 10.), abgeb. in Pellerin's Receuil II. 52. Nro. 28. Aineias gerüstet und behelmt, umblickend, Anchises ebenfalls umblickend und

mit den Heiligthümern in der Cista auf des Sohnes Schulter, Askanios als nackter Knabe an des Vaters Hand. —

Nro. 168, 169 u. 170. Münzen von Dardanos und Othrus in Phrygien und von Berytus in Syrien, Eckhel D. N. V. II. 483, III. 169 u. III. 359.

Auch auf Münzen von Julius Cäsar kommt derselbe Typus vor, s. Münter, antiquar. Abhandll. S. 203, 4; eine dergleichen von Antoninus Pius restituirte bei Eckhel a. a. O. VI. 4, wie auch auf Grossbronzen dieses Kaiser's der Typus sich findet. — Wir haben schliesslich noch ein vereinzeltes Relief der Scene zu betrachten, das bereits erwähnte, in Turin befindliche,

Nro. 171. Taf. XXVII. Nro. 16, abgeb. in Rochette's M. I. pl. 76. Nro. 8. Die Composition ist wesentlich die der Gemmen, Aineias ist gerüstet, Anchises sitzt, die Hiera im Schooss auf seiner Schulter, Askanios geht mit dem Lagobolon im Arm an des Vater's Hand. — Ausserdem als

Nro. 172., das die Scene karrikirende Wandgemälde, abgeb. in den Pitture d'Ercolano IV. 368 und danach Gal. myth. 173, 607. Die Personen sind in Hunde travestirt, die Gruppirung ist wesentlich dieselbe, wie in dem nolanischen Vasenbild, wie in den Gemmen und Münzen und in dem Relief. —

VII. Polyxena's Opferung.

Die Art, wie Arktinos die Veranlassung zu der Opferung Polyxena's auf Achilleus Grabe erzählt hat, ist schwer zu ermitteln. Unsere späteren Quellen [1]) reden von Achilleus Liebe zu Polyxena, und geben an, dass er ihre Opferung, sei es als Traumgesicht seinem Sohn (Quint.) oder den Fürsten (Tzetz.) erscheinend, sei es durch eine Stimme aus dem Grabe (Eurip. Hekabe 37 ff.) verlangt habe [2]).

1) Quintus XIV. 215 f.; Ovid. Metam. XIII. 448 ff.; Tzetz. zu Lyk. 323; Serv. zu Virg. Aen. III. 322.; Hygin. fab. 110. Weiter gehend erzählt Philostrat. Her. XIX. 11 von gegenseitiger Liebe zwischen Achilleus und Polyxena und von freiwilliger Selbstopferung des Mädchen's. — 2) Oder sterbend, wie Serv. a. a. O. will.

Aus den Troïlosbildwerken der Kyprien wissen wir , dass Achilleus Polyxena am Brunnen erblickte, und sie mit ihrem Bruder verfolgte. Dass er sie nicht erreichte und als Sclavin oder als Ehrenpreis in sein Zelt führen konnte, dass sie darauf später seinem Sohn als auszeichnendes Ehrengeschenk anheimfiel, dies mag die Veranlassung gewesen sein, dass Neoptolemos sein Ehrengeschenk auf den Vater übertrug, und das Mädchen an seinem Grabe opferte [3]), vielleicht, nach der bei Euripides gegebenen Spur, auf Verlangen des noch im Tode ehrgeizigen Achilleus, dessen Eifersucht auf Ehrenauszeichnungen wir genugsam kennen. Eine nicht geringe Bestätigung dieses Zusammenhangs von Polyxena's Verfolgung durch Achilleus und ihrer Opferung für in durch Neoptolemos ist, wenn meine Erklärung des Monumentes anerkannt wird, in der bereits oben S. 353 ff. besprochenen Canino'schen Amphora gegeben, deren Avers Troïlos Verfolgung durch Achilleus mit Auslassung der Polyxena und deren Revers nach meiner Erklärung a. a. O. [3]) Polyxena's Opferung enthält. Ich habe dem dort im Zusammenhang mit dem Aversbilde über das Reversbild Gesagten hier Nichts hinzuzufügen, und verweise nur auf meine XXVII. Tafel, auf welche ich als Nro. 18 dieses Gemälde als das alterthümlichste Monument von Polyxena's Tode aufgenommen habe. — Ehe ich zu den übrigen erhaltenen Kunstwerken mich wende, müssen einige literarisch überlieferte eingereiht werden. **Polygnotos** hat den pathetischen Gegenstand in

Nro. 173., einem Gemälde aus der Reihe derer in der Pinakothek an den athenischen Propylaeen dargestellt. Ueber dieses Gemälde erfahren wir aus Pausan. I. 22.6 nur den allgemeinen Inhalt: *τοῦ δὲ Ἀχιλλέως τάφου πλησίον*

3) S. Eurip. a. a. O. Vs. 40 f.:
αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην
τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν

4) Wo Note 31 irrthümlich für Polyxena's Opferung auf die Nosten verwiesen ist.

μέλλουσά ἐστι σφάζεσθαι Πολυξένη. Auf dasselbe Gemälde bezieht sich Pausanias noch einmal in der Beschreibung der delphischen Lesche X. 25. 4, wo Polygnotos aber in seiner Iliupersis nicht die Opferung der Polyxena selbst [5]), obwohl ihre Person unter den anderen gefangenen Troerinen gemalt hatte. Bei dieser Gelegenheit aber citirt der Perieget beiläufig

Nro. 174., ein Gemälde der Opferung Polyxena's, welches er im Pergamos am Kaïkos gesehn hatte, von dem er uns aber weder den Künstler noch den dargestellten Augenblick näher angiebt [6]). —

Eine Statuengruppe beschreibt Libanios p. 1088, welche Müller Handb. §. 415. 1 S. 714 hier aufzählt, von deren Realität ich aber bisher nicht überzeugt bin. — Von erhaltenen Kunstwerken will ich ein zweifelhaftes voranschicken, eine Amphora im brit. Museum Nro. 434, von der die Beschreibung im Katalog folgendermassen lautet: „Vielfach ergänzt und gebrochen; die Figuren sehr zweifelhaft; Stil seltsam; Gegenstand: Polyxena's Opferung. In der Mitte schleppt ein bärtiger Krieger, Odysseus, Polyxena zu einem Altar, an dessen anderer Seite ein zweiter bärtiger Krieger, Neoptolemos, steht, bereit sie mit seinem Schwerdte zu erschlagen. Hinter dem bärtigen Krieger (hinter welchem?) ist Hekabe, welche ihr Haar rauft. Auf dem Revers zwei troische Frauen, deren eine auf Neoptolemos zueilt, indem sie ihr Haar rauft und das Gewand über dem Knie erhebt; die andere Figur ist gehockt und rauft ebenfalls das Haar; vor letzterer steht Polydoros (?), bekleidet, die eine Hand wie flehend erhoben. — Wahrscheinlicher, wenn auch nicht durchaus sicher ist die Erklärung eines anderen archaischen und sehr merkwürdigen Vasengemäldes

5) Wie überall gesagt wird, so von Winckelmann, M. I. zu Nro. 144., von Rochette, M. I. p. 107 Note 4, von Gerhard, Trinkschalen u. Gef. II. S. 32. Note 2 und sonst. — 6) Auf andere Darstellungen lassen vielleicht die Epigramme Anthol. Palat. I. 45. II. 661. schliessen. —

Nro. 175., einer Hydria etruskischen Fundortes in Berlin Nro. 1694 (Taf. XXVII. Nro. 17.), abgeb. in Gerhard's Trinkschalen und Gefässen II. Taf. 16. Rechts ein weissgemalter Grabhügel mit der Erdschlange daran (s. oben S. 454), über dem ein gerüstetes und geflügeltes Eidolon im luftigen Geisterschritt daherstürmt. Zu diesem Grabmahl führt ein schwergerüsteter Krieger eine an der Hand ergriffene Frau, welche die hervorbrechenden Thränen mit dem Gewande zu verbergen strebt. Die Erklärung, dass hier Polyxena zu Achilleus Grabe und zur Opferung an demselben geführt werde, ist sehr wahrscheinlich, und wird schwerlich durch eine wahrscheinlichere ersetzt werden können. „Nicht ohne Bedenken aber, sagt Gerhard, wird man sich entschliessen, in dem bescheidenen Hündchen am Grabmal Hekabe zu erkennen", die bekanntlich in einen Hund verwandelt worden sein soll [7]). Ich muss gestehn, dass ich mich überhaupt nicht hiezu entschliessen kann, da wir zu oft in diesen alten Vasenmalereien Hunde den Heroen beigegeben sehn, und da wir obendrein annehmen müssten, dass „der Künstler der Greuel des Polymestor, die bei Euripides [und doch auch im ganzen Gange der Begebenheit] dem Polyxenaopfer folgen, unkundig oder uneingedenk war" was uns freilich nach Gerhard a. a. O. S. 33 eben so wenig wundern soll, „als dass er, nach einer nicht unerhörten Prolepsis, das aus Schmerz über ihrer Kinder Tod erfolgte Schicksal der Hekabe, dem Opfer Polyxena's, vorbildlich an ihrer Opferstätte, bereits vorangehn liess." Auf die Prolepsis in bildlichen Darstellungen habe ich mehrfach aufmerksam gemacht, aber sie pflegt anderer Art zu sein; wäre das nicht der Fall, so würde es noch viel näher liegen, Hekabe im *κυνὸς σῆμα* in der Polyxenavase Taf. XXVII. Nro. 18 zu erkennen, wo der Hund sich an dem zweiten der verfolgenden Helden so eigenthümlich emporrichtet, als wolle er ihn

7) Eurip. Hekab. 1205 ff. (B.), Quintus XIV. 359, Ovid. Metam. XIII. 406, Hygin. fab. 111 und sonst.

aufhalten. Das würde meine Erklärung nicht wenig befestigen. — Die übrigen Personen unserer Vase sind schwer speciell zu deuten; zwei Krieger stehn abgewandt, den Pferden einer Quadriga entgegen, neben denen ein dritter Gerüsteter erscheint. Gerhard vermuthet auf dem nicht dargestellten Wagen Agamemnon, und ohne auf diesen Namen grade einzugehn, werden wir in den Männern doch Vertreter des bei Polyxena's Opferung anwesenden Heeres oder seiner Führer anerkennen. — Am Hals der Hydria ein Rennen mit Viergespannen. —

Edler tritt uns Polyxena's Opferung in ein paar Vasengemälden freien Stiles entgegen, von denen das eine edirt ist. Das nicht edirte ist

Nro. 176., eine nolanische Schüssel im Cab. Durand Nro. 415, welche de Witte folgendermassen beschreibt: „Polyxena auf Achilleus Grabe sitzend, soll von Neoptolemos geopfert werden. Das Grab ist von viereckiger Form; Priamos Tochter, bekleidet mit langem Chiton und mit einer Binde im Haar, streckt ihrem Mörder den einen Arm entgegen, als wolle sie sein Mitleid anrufen. Neoptolemos ist bärtig, mit der Chlamys bekleidet, behelmt und mit Stiefeln angethan, er hält in der einen Hand die Schwerdtscheide und erhebt den anderen Arm, das Schwerdt ist nicht ausgedrückt. —

Nro. 177., ist eine ohne genauere Angabe der Form von Inghirami Mon. etr. Ser. V. tav. 46 veröffentlichte Vase (lancella) (Taf. XXVII. Nro. 19.). Auf der zweistufigen Basis einer mit Tänien geschmückten Säule mit jonischem Kapitell, also einer Grabstele, sitzt ein Mädchen in einfachem, gegürtetem Chiton. Ihr gegenüber steht ein bis auf ein leichtes Chlamydion nackter Ephebe mit gezücktem Schwerdt, das Haupt mit einem Petasos bedeckt, wie er thessalischen Heroen, namentlich Peleus eigen ist. Schon hiedurch werden wir auf Neoptolemos geführt; als Polyxena's Opferung aber giebt sich die Scene besonders durch die

Grabstele zu erkennen, welche zu keiner anderen Erklärung, namentlich nicht zu der bei Inghirami von Lanzi gegebenen passt, welcher Aias und Kassandra erkennen wollte. Für besonders ausdrucksvoll kann ich übrigens dies Gemälde nicht halten, welches für Polyxena's Opferung auch Rochette M. I. S. 107. Note 4 anerkennt. —

Sodann ist Polyxena's Opferung zugleich mit Astyanax Tod auf der von Rochette M. I. Taf. 58 (auch Gerhard, Etr. Spiegel I. 16 und in Müller's D. a. K. I. 72. 311. a.) edirten Townley'schen Cista von Präneste von Rochette, Gerhard (Bull. 1831. p. 208; Trinksch. u. Gef. II. S. 32. Note 2, Etr. Spiegel a. a. O., anders in den Hyperb. röm. Studien I. S. 95) und Müller (zweifelnd) a. a. O. erkannt. Ich dagegen kann nicht anders, als mich durchaus und ohne Rückhalt den Worten Welcker's im Rhein. Mus. III. S. 607 f. anzuschliessen, welcher nach Beschreibung der Darstellung sagt: „in diesem Vorgange nun den Tod des Kindes Astyanax und der Polyxena nachzuweisen, ist eine Aufgabe, die dem Scharfsinn unseres Verfasser's nicht gelungen ist, weil sie unmöglich, unserer Ueberzeugung nach, gelöst werden kann. Hier ist Alles entgegen, und kein einziges Merkmal bezeichnet weder die Geopferten, noch die, welche die Opferung vollziehen." Ich stehe demnach keinen Augenblick an, das Monument aus dieser Reihe zu streichen. — Ebenso vermag ich unseren Gegenstand nicht in dem Hamilton'schen Vasengemälde bei Tischbein IV. 8. (54.) zu erkennen, wo ihn Rochette a. a. O. S. 107. Note 4 annahm. — Ehe ich mich zu einer kurzen Uebersicht der Gemmenbilder mit Polyxena's Opferung wende, sei hier noch kurz des Relief's der Tabula Iliaca gedacht, in welchem der ausser Odysseus anwesende Kalchas an die Erzählung bei Serv. zu Virg. Aen. III. 322 erinnert, wo die Opferung auf Kalchas Rath erfolgt. — Als

Nro. 177., sei aus etruskischem Kunstkreise die bereits oben (S. 654) angeführte Aschenkiste bei Gori, Mus. etrus-

cum II. 141 genannt, wo Polyxena von dem bärtigen Neoptolemos im Beisein einer geflügelten etruskischen Furie an der Grabsäule des Achilleus mit dem Schwerdt erstochen wird. — Von Gemmen dieses Gegenstandes sind bei Tassie-Raspe Nro. 9508—15 acht Exemplare angeführt; drei von diesen sind in Berlin, und auf meiner XXVII. Tafel als Nro. 13, 14, 15, nach Gypsabgüssen gezeichnet, vereinigt.

Nro. 179. (13.) ist ein Karneol vom älteren Stil, bei Toelken II. 160. Polyxena sitzt, das Gewand über das Haupt gezogen, weinend auf einem behauenen Stein an Achilleus Grabstele, auf deren Capitell eine Vase steht. Neoptolemos steht ihr, nackt bis auf die über den Rücken herabhangende Chlamys, mit gezogenem Schwerdt gegenüber.

Nro. 180. (14.), ist ein etwas beschädigter Karneol, bei Toelken IV. 319. Achilleus Grabstele ist nicht angegeben, Polyxena, einen undeutlichen Gegenstand in der erhobenen Linken, kniet Neoptolemos gegenüber, der sie im Haar ergriffen hat, und entweder sie eben erstechen oder ihr das Haar abschneiden will, sie den Unterweltsgöttern zu weihen. — Aehnlich, mit Weglassung von Achilleus sicher bezeichneter Grabstele componirt ist

Nro. 181., eine bei Caylus VII. (suppl.) 23. 1 abgebildete Gemme. — Die Krone von allen Darstellungen und wirklich ein eben so interessantes wie meisterhaft geschnittenes Denkmal ist

Nro. 182. (15.), ein lichtbrauner Sarder, bei Toelken IV. 318, abgeb. in Winckelmann's M. I. Nro. 144 und (schlecht) bei Gravelle, Pierres gravées II. p. 62. Die Handlung ist im äussersten, furchtbaren Momente aufgefasst; Polyxena sitzt in einem, auf Steine gedeckten Schilde, oberhalb entblösst, an der Stele des Peleiden, welche mit einem Schwerdt und mit Laubgewinden geschmückt und mit einer Urne gekrönt ist, aus welcher eben die Psyche des Achilleus (s. oben Nro. 175) mit Schmetterlingsflügeln hervorsteigt, das Opfer zu fordern und zu beschleunigen. Neo-

ptolemos, ganz nackt, steht hinter Polyxena, bereit im Augenblick das mit der Linken im Haar ergriffene Mädchen mit einem kurzen Dolche oder Messer *μάχαιρα* (s. Il. III. Vs. 272.) zu tödten. Vortrefflich ist die im nächsten Augenblick erfolgende grauenvolle Gewaltthat dadurch angedeutet, dass Neoptolemos seinem Opfer das Knie scharf in den Rükken drückt; offenbar wird er sie über dasselbe zurückbeugen und so abschlachten. Das Mädchen wehrt sich mit letzter Kraftanstrengung der Verzweiflung, mit der Linken hat sie Neoptolemos Linke, mit der rechten Hand seine rechte hinterwärts ergriffen. Das ist so sehr ein Monument des in höchster Prägnanz dargestellten entscheidenden Moment's, wie nur irgend eines, zugleich aber ein Denkmal, welches das Entsetzliche so unverhüllt und in der Nähe zeigt, wie wenig griechische Werke, wie nur zum Beispiel die etruskische Aschenkiste mit Oidipus Blendung (oben S. 67. Nro. 76. Taf. II. Nro. 12), und schon in diesem Betracht ist die äusserst scharf geschnittene Gemme, mit der wir den *Schluss* der Polyxenabildwerke machen, ein seltenes, sehr bemerkenswerthes Monument. —

VIII. Andromache; Hekabe.

Wir fassen in diesen letzten Abschnitt der Iliupersis einige vereinzelte Bildwerke zu den letzten Begebenheiten des Gedichtes und einer tragischen Bearbeitung derselben zusammen.

1. Andromache.

Wir tragen hier zunächst zwei Bildwerke nach, welche sich auf Astyanax beziehen, aber den oben angeführten Darstellungen seines Todes sich nicht passend anreihen liessen.

Nro. 183. Vasenfragment im brit. Museum Nro. 998. h. Das Fragment, auf den oberen Theil einer weiblichen Figur und ein Stück eines Knaben beschränkt, stellt, wie sich aus der folgenden Beschreibung ergiebt, wahrscheinlich

Andromache mit dem Sohne dar, vielleicht in dem Augenblick, wo ihr (wie in dem 18. Fragment der Kleinen Ilias der Amme) das Kind zur Tödtung abgefordert wird; da sich aber die Scene nicht bestimmt feststellen lässt, trage ich das Bildwerk nach. „Zeichnung roth auf schwarzem Grunde; der obere Theil einer weiblichen Figur, wahrscheinlich Andromache, das Kind Astyanax in den Armen; über ihre Schulter hangt ein gestickter Peplos, mit den Zähnen hat sie eine Ecke eines Gewandstückes, wahrscheinlich ihres Chiton gefasst; von dem Knaben in ihrem Arm ist nur der rechte Arm mit der zur Mutter erhobenen Hand und die rechte Seite erhalten. Andromache's Haar ist aufgelöst und ihr Gesicht hat einen tragischen Ausdruck. Von ihrer Figur ist nur die Büste erhalten, der linke Arm fehlt von der Schulter, der rechte vom Ellenbogen an". —

Nicht durchaus klar ist die Bedeutung von

Nro. 184., der Amphora des Asteas (*ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΨΕ*) in der Vaticansbibliothek (Taf. XXVIII. Nro. 1), abgeb. in Millin's Peintures de Vases II. 37 und danach in der Gal. myth. 169, 611, klein auch, innerhalb der Form, in Winckelmann's M. I. 143. Winckelmann's Erklärung, der Andromache werde Astyanax abgefordert, um getödtet zu werden, ist deshalb gewiss unrichtig, weil der Knabe, welcher der auf schönem Throne sitzenden Frau im Schooss liegt, auch abgesehn von der blutenden Wunde in der Brust, augenscheinlich eine Leiche ist. Millin a. a. O. und Müller, Handb. §. 714 verstanden Astyanax Bestattung, und allerdings scheint die Vorbereitung zu derselben der Inhalt des Bildes zu sein. Die unglückliche Mutter, nicht Hekabe, wie Millin wollte, muss durch einen eigenen Befehl des ihr gegenüberstehenden Odysseus, den Millin Talthybios nannte, gezwungen werden, die Leiche ihres Sohnes den Feinden und Siegern zur Bestattung herauszugeben. Die Scene scheint jedenfalls Troia zu sein, und der Thronsitz bezeichnet Andromache als Fürstin. Ob der Gegenstand

unmittelbar hinter ihr eine auf künftige Sclavenarbeit der Gefangenen zu deutende Spindel sei, mag ich nicht entscheiden, da ich solchen von der Deutung abhangenden Einzelheiten in den älteren Publicationen misstraue. Die Tänie, welche der zunächst folgende Jüngling sowie der Beutel, welchen der zweite links hält, mag zur Todtenbestattung gehören, so wie wir ähnliches Geräth auf der Archemorosvase (oben S. 114 f. Nro. 26) gesehn haben. Der Jüngling rechts ist ein nicht speciell zu bezeichnender Repräsentant des griechischen Heeres. — Die Figuren in der oberen Reihe, Eos in der Quadriga, der Hermes voreilt, während ein leichtgerüsteter Ephebe vorn ruhig steht, gehören nicht zu dieser Vorstellung. —

2. Hekabe.

Wir haben hier, da ich das Relief bei Winckelmann, M. I. 145 nicht mit Recht auf Hekabe bezogen glaube, nur ein Monument, ein Vasenbild, aber ein in vielfachem Betracht interessantes, anzuführen:

Nro. 185., Lukanische Vase (Taf. XXVIII. Nro. 2), abgeb. M. d. I. II. Taf. 12, Welcker, Alte Denkmäler III. Taf. 23. 3, in der Gal. om. III. tav. 26 u. bei Dubois-Maisonneuve Taf. 89, ungenau. — Zuerst besprochen von Panofka im Kunstblatt v. 1825 (wieder abgedruckt in Gerhard's Hyperb.-röm. Studien I. S. 180 ff.), der seine Deutung gegen die Welcker's Ann. VI. 297 ff. (Zeitschr. für A. W. 1834. S. 97, Alte Denkmäler III. S. 396 ff.) aufgab, gegen welche K. O. Müller in den Ann. VII. S. 222 mit einer dritten auftrat. Ich habe schon oben (S. 40) ausgesprochen, dass ich diese Müller'sche Erklärung aus Euripides Hekabe, der auch Rochette, Lettres archéol. p. 170 ganz beistimmt, für die richtige, ja für eine der glücklichsten und schlagendsten halte, welche unsere Wissenschaft aufzuweisen hat, und ich hoffe, dies hier in der Kürze zu belegen. — Die Grundlage, welche Müller annahm, sind die

Verse 1056 ff. der euripideïschen Hekabe, wo Polymestor, von den Troerinen geblendet, aus Agamemnon's Zelt hervortritt, um Hekabe zu ergreifen, die seinen tappenden Händen sich entzieht, während Agamemnon, von Polymestor's Weheruf herbeigezogen, herantritt um sich nach der Veranlassung des ganzen Auftrittes zu erkundigen. Hiemit stimmt Alles überein, während ein gleich zu erwähnender Umstand wenigstens Welcker's sonst ebenfalls glücklicher Erklärung aus Euripides Oidipus und dem Moment, wo der geblendete König auftritt, entgegensteht. Polymestor, als König der Thraker, in ausgesprochen und augenfällig orientalisch-barbarischem Kostum tritt aus dem durch aufgehängte Räder bezeichneten königlichen Zelte [1]) Agamemnon's tappend, mit den Händen um sich langend als Blinder, so dass man von ihm die Worte:

. . . . ὤμοι ἐγώ,
πᾶ βῶ, πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω

zu hören meint. Hekabe, als Greisin auf den Stab gestützt, sie, nach welcher Polymestor sucht, weicht mit sehr bezeichnender, wenn auch mässig vorgetragene Geberde dem Griffe seiner Hand aus, während das am Boden liegende Schwerdt an die gegen Polymestor begangene Gewaltthat der Blendung, nicht an den Kindermord, wie Welcker, Alte Denkmäler III. S. 402 richtig bemerkt, erinnert. Eine Gefährtin begleitet die gefangene troische Königin, und sucht mit dem um ihre Schultern gelegten Arm sie näher an sich zu ziehen, um sie vor Polymestor zu bewahren. Andererseits steht Agamemnon durch das Adlerscepter als König bezeichnet und von einem Gefährten begleitet, als der Vornehmste und Unbetheiligte in voller Würde und Ruhe da. Welcker nun fasst die Frau als Jokaste, den König als Kreon, den

1) Das Euripides a. a. O. mehrfach die Zelte der Griechen Hütten nennt, kann hier nicht Viel wiegen, wie Welcker, Alte Denkmäler III. S. 402 wollte; dem königlichen Zelt gebührt der Schmuck, und schwerlich erschien dasselbe auf der Skene als Hütte. —

Blinden als Oidipus, und wenngleich der eine Grund, den Müller hiegegen anführt, dass nämlich die Frau für Jokaste zu alt sei, an und für sich, aber auch nach Analogie des oben (S. 38 ff. Nro. 43. Taf. I. Nro. 14) besprochenen Vasenbildes nicht stichhaltig ist, so schlägt der zweite Grund Müller's gegen Welcker durch, dass nämlich der Blinde offenbar als Nichtgrieche, als Barbar durch sein Kostum bezeichnet ist. Denn, wenn allerdings eine dem orientalischen Kostum verwandte Kleidung für griechische Könige in Kunstwerken nicht unnachweisbar ist, und wenn, wie ich schon früher bemerkt habe, hiefür das tragische Bühnenkostum als Erklärung und Anlass sich bietet, so ist doch wohl zu beachten, dass hier der barbarisch kostumirte Polymestor von dem griechisch bekleideten Agamemnon so bestimmt und mit so nachdrücklichem Vortrag als Nichthellene unterschieden wird, dass es nicht erlaubt ist, dieses bestimmte und für die Bedeutung des Vasenbildes entscheidende Merkmal zu ignoriren, wie Welcker thut. Den Einwand, den Welcker Alte Denkmäler III. S. 401 hiegegen erhebt, dass nämlich die Leichen der Kinder, auf welche Hekabe (Vers 1027) den Chor aufmerksam macht, von denen Polymestor in der folgenden Monodie spricht, auf die Agamemnon (Vs. 1094) hinweist, nicht hätten weggelassen werden dürfen, halte ich für nicht gewichtig genug, um gegen das Gesagte in die Wage zu fallen, denn, abgesehn von der möglicherweise anzunehmenden Nachlässigkeit des Maler's, lässt sich dieser Umstand zur Genüge daraus erklären, dass es Absicht war, das ganze Interesse ungetheilt auf den geblendeten Polymestor zu wenden, ohne an das sonstige Unglück zu erinnern, das ihn von Hekabes Hand betroffen hat. —

VII.

Kreis der Nostoi. Oresteia.

Literarische Bearbeitungen: Epos: *Νόστοι ἢ Ἀτρειδῶν κάθοδος* in fünf Büchern von Agias von Troizene [1]); Inhalt nach den Excerpten aus Proklos Chrestomathie:

Athene erregt Streit über die Abfahrt zwischen Agamemnon und Menelaos. Agamemnon verweilt, um den Zorn der Athene zu versöhnen; Diomedes aber und Nestor kehren in die Heimath zurück, und werden gerettet. Nach ihnen fährt Menelaos ab, und gelangt mit fünf Schiffen nach Aigypten, nachdem die übrigen im Meere zu Grunde gegangen waren. Kalchas aber und Leonteus und Polypoites mit den Ihrigen wandern zu Fuss nach Kolophon und begraben den Teiresias, der hier verstorben war. Als Agamemnon mit den Seinigen abfuhr, erschien ihnen Achilleus Eidolon, und versuchte, sie durch Vorherverkündigung der Zukunft zurückzuhalten. Darauf wird der Sturm bei den Kaphareïschen Felsen und des lokrischen Aias Untergang erzählt. Neoptolemos macht auf Thetis Eingebung die Reise zu Fuss, trifft, nach Thrake gekommen, in Maroneia Odysseus, und vollendet dann den Rest des Weges. Den unterwegs gestorbenen Phoinix begräbt er, und er selbst wird, zu den Molossern gelangt, von Peleus erkannt. Darauf, nachdem Agamemnon von Aigisthos und Klytaimnestra ermordet worden, die Ahndung derselben durch Orestes und Pylades und Menelaos Zurückkunft in die Heimath.

Trilogie [2]) von Aischylos; Tragödien [3]) von Sophokles, Euripides, Jon, Philokles, Euripides dem Neffen, Nikomachos, Antiphon, Polyeidos, Dikaiogenes, Apollodoros, Timesitheos, Astydamas, Kerkinos, Theodektes, Lykophron und einem Unbekannten; römische [4]) von Livius Andronicus, Ennius, Pacuvius, Attius, Attilius, Qu. Cicero, Seneca und Curiatius Maternus, ausser mehren bei Horatius, Martial u. A. beiläufig genannten. —

1) S. Welcker's, Ep. Cycl. I. S. 278 ff. II. S. 281 ff. — *2)* Aischylos: *Ὀρεστεία*: *Ἀγαμέμνων*, *Χοηφόροι*, *Εὐμενίδες*, *Πρωτεὺς σατ.* — *3)* Sophokles: *Ναύπλιος πυρκαεὺς = καταπλέων* Welcker, Griech. Tragg. I. S. 184, *Τεῦκρος* das. S. 191, *Ἠλέκτρα*, Sprossen: *Εὐρυσάκης* das. S. 197, *Πηλεὺς = Φθιώτιδες* das. S. 205, *Χρύσης* das. S. 210, *Ἀλήτης = Ἠριγόνη* das. S. 215, *Ἑρμιόνη* das. S. 319; Euripides: *Ἠλέκτρα*, Sprossen: *Ἑλένη*, *Ὀρέστης*, *Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις*, *Ἀνδρομάχη*; Jon: *Τεῦκρος* (?) Welcker a. a. O. III. S. 951 ff.; Philokles: *Ναύπλιος* das. S. 967; *Ἠριγόνη* (?) das.; Euripides der Neffe: *Ὀρέστης* das. S. 980; Antiphon: *Ἀνδρομάχη* das. S. 1042; Polyeidos: *Ἰφιγένεια = Ὀρέστης* das. S. 1044; Dikaiogenes, Spross: *Κύπριοι* das. S. 1045; Apollodoros: *Ἕλληνες* (?) das. S. 1046; Timesitheos: *Ὀρέστης καὶ Πυλάδης* das. S. 1047; Astydamas d. ä.: *Ναύπλιος* das. S. 1059; Karkinos d. j. *Ὀρέστης* das. S. 1062; Theodektes: *Ὀρέστης* das. S. 1074; Nikomachos: *Τεῦκρος* das. S. 1015; Lykophron: *Ναύπλιος* das. S. 1256; ausserdem ein *Αἴγισθος* oder *Κλυταιμνήστρα* von einem Unbekannten als Vorbild der Tragödien des Livius Andronicus und des Attius das. S. 1156 ff. — *4)* Livius Andronicus: Teucer nach Sophokles, Aegisthus nach dem Unbekannten, Hermione nach Sophokles; Ennius: Telamon, Welcker a. a. O. I. S. 197. Note 11, Andromacha in Molossis - Ambracia, das. III. 1198 ff., Eumenides nach Aischylos; Pacuvius: Teucer, Chryses, Hermiona nach Sophokles, Dulorestes Welcker a. a. O. S. 1159 ff. u. 1348; Attius: Eurysaces, Erigona nach Sophokles, Hellenes nach Apollodoros, Clytaemnestra = Aegisthus nach dem Unbekannten, Agamemnonidae Welcker a. a. O. S. 1198; M. Attilius: Electra nach Sophokles das. S. 1400; Qu. Cicero Erigone, Electra übersetzt von Sophokles; Seneca: Agamemnon; Cur. Maternus: Agamemnon Welcker a. a. O. S. 1461 f.

Ein Blick auf die Uebersicht der literarischen Bearbeitungen zeigt, wie vorwiegend sich das Interesse auf den Theil des Gesammtstoffes des Epos gerichtet hat, welchen wir als den einer Oresteia bezeichnen können. Noch viel mehr als in der Literatur ist dies in der Kunst der Fall: die Bildwerke stellen eine vollständige Oresteia im Umfang aller literarischen Sprossen, von Agamemnon's Fall bis zur Vollendung der taurischen Expedition und Neoptolemos Tode dar, und nur eine solche, und aus diesem Grunde habe ich dem Titel der Nosten den der Oresteia hinzugefügt. Nur ein einziges Bildwerk, ein Vasengemälde, steht ausserhalb dieser Reihe und stellt den Anfang der Nosten, wie alle anderen das Ende dar.

Ich meine das mehrfach unrichtig erklärte Vasenbild, welches durch Welcker endlich seine richtige Deutung erhalten hat,

Nro. 1., abgeb. zuerst von Millin, Peint. de Vases I. 66, dann von Inghirami, Gal. om. I. 76 und Vasi fittili II. 161, auch in Welcker's alten Denkmälern III. Taf. 3. vgl. das. S. 25 ff. — Athene bei dem Streite der Atreiden vor der Abfahrt ist der richtige Titel dieses mit augenfälligem Unrecht auf den 5. Gesang der Ilias Vs. 778 bezogenen Gemäldes. Agamemnon und Menelaos sitzen einander auf ξεστοῖς λίθοις deliberirend gegenüber, Pallas Athene in der Mitte, mit dem Gestus der Ermunterung, giebt sich deutlich als der Berathung, des Streites Anregerin zu erkennen, ganz wie Proklos sagt: sie erregte den Streit der zween Atreiden. Gehalten und würdig gesticuliren die beiden Könige, heftiger bewegt ist der hinter Agamemnon stehende Herold Talthybios, und auch die jenem entsprechend hinter Menelaos stehende Helena; seine wiedergewonnene Königin erhebt, lebhaft an der Sache theilnehmend, den Arm, die Rede begleitend. Das Alles ist evident, und es wäre keine lange Erörterung nöthig gewesen, wenn diese richtige Erklärung bei dem ersten Bekanntwerden des Bildwerkes aufgestellt worden wäre. So aber musste die frühere Deutung

beseitigt werden, was von Welcker gründlich geschieht, der mit Recht bemerkt, gegen diese frühere Erklärung spreche Alles, und der S. 29 f. auch eine andere Deutung von Gerhard: Athene's Entscheidung im Waffenstreit mit guten Gründen widerlegt. — Nach der Betrachtung dieses einen, vereinzelt nicht oresteïschen Bildes wenden wir uns zur Besprechung des Hauptinhaltes der Bildwerke dieses Kreises, zur

Oresteia [1]).

Es kann schwerlich noch bezweifelt werden, dass die eigentliche Ausbildung der Geschichte von Orestes Schicksalen nach dem Muttermord, von seiner Verfolgung durch die Erinnyen, seiner Entsühnung in Delphi, seiner Freisprechung in Athen, ganz abgesehn von der Erweiterung des Mythus durch die taurische Expedition, der nachepischen, wesentlich der tragischen Poësie angehört. Homer kennt (Od. I. Vs. 35 vgl. III. 193, IV. 546) nur den ruhmvollen Orestes, der seines Vater's Mord gerächt hat, und die Excerpte aus Proklos lassen die Nosten ebenfalls nach der vollbrachten That des Orestes mit Menelaos Heimkehr schliessen. In der Tragödie also haben wir die Quellen der Bildwerke zu suchen, welche wir jetzt zu durchmustern haben, und es ist hiefür eine nicht unwichtige, vielmehr wohl zu merkende, auch in Bezug auf weitere Consequenzen relevante Thatsache, dass wir in dem ganzen reichen Bilderkreis der Oresteia nicht ein einziges Vasenbild mit schwarzen Figuren, sondern nur solche mit rothen Figuren und entwickeltem Stil besitzen. Von diesen Vasen gehört der älteren Zeit am sichersten die ber-

1) Vergl. Millin, l'Oresteïde, Paris 1817, der nicht viele Bildwerke bespricht, aber 6 Scenen unterscheidet; R. Rochette, Mon. inéd. 3. et 4. partie: Oresteïde, welcher, dem Plan seines Werkes gemäss, die edirten Kunstwerke nur kurz anführt, dagegen die von ihm zuerst bekannt gemachten in grosser Ausführlichkeit behandelt; Rathgeber in der allg. Encyclopädie von Ersch und Gruber Abth. III. Band V. S. 109 ff., der sehr viele Bildwerke aber in schlechter Anordnung, aufzählt. —

liner (Nro. 1007. Taf. XXVIII. Nro. 10.) mit Aigisthos Tode an, während die Hauptmasse den späteren Epochen und unteritalischem Fundort angehört. Höher hinauf, als die Vasenbilder ist ein Monument zu datiren, das Marmorrelief von Ariccia (Taf. XXVIII. Nro. 8.) mit Aigisthos Tode durch Orestes, und für dieses epische Grundlage und Quelle zu statuiren, steht gewiss Nichts im Wege. — Die gesammte Denkmälermasse der Oresteia gliedert sich auf natürliche Weise in folgenden Haupt- und Unterabtheilungen:

I. Agamemnon's Mord. 1. Aigisthos und Klytaimnestra; 2. Agamemnon's Mord. II. Orestes Rache. 1. Vorbereitung und Verabredung, Orestes und Elektra; 2. Muttermord des Orestes und Tod des Aigisthos. III. Orestes nach dem Muttermord. 1. Verfolgung durch die Erinnyen; 2. Sühnung in Delphi; 3. Freisprechung in Athen. IV. Expedition zur taurischen Artemis, Orestes und Iphigeneia. 1. Zusammenfassende Bildwerke, 2. Orestes und Pylades gefangen, 3. Begegnung und Erkennung der Geschwister, 4. Flucht mit dem Artemisbilde. V. Neoptolemos Tod.

I. Agamemnon's Mord.

1. Aigisthos und Klytaimnestra.

Agamemnon überliess, als er gen Troia fuhr, wie uns Homer Od. III. 256 erzählt, seine Gattin der Aufsicht eines Sänger's, der sie lange vor dem Fehltritt der Buhlerei mit Aigisthos bewahrte. Den Augenblick, wo Agamemnon vor der Abfahrt jenem Sänger seine Instructionen ertheilt, will Rochette M. I. p. 118 f. in einem Relief in den Vaticanischen Magazinen (abgeb. a. a. O. pl. 29. 1.) erkennen, welches eine sitzende Frau (Klytaimnestra) im Gespräch mit zwei stehenden und einen jugendlichen Mann mit einer Lyra enthält, vor dem eine andere, langgewandete, aber bis auf den Fuss und den Saum des Gewandes weggebrochene und

restaurirte Figur (Agamemnon) gestanden hat. Rochette selbst aber ist seiner Sache nicht gewiss, und wir können, ohne die Möglichkeit, dass seine Erklärung die richtige sei, abzustreiten, das Monument hier nicht aufnehmen.

Von Aigisthos und Klytaimnestra's Liebesverhältniss haben wir ein unsicheres Denkmal, welches aber, als nicht erwiesen unecht oder gefälscht, hier gezählt werden möge.

Nro. 2. Krater aus der Basilicata, im Museum zu Neapel (Gerhard und Panofka, Neapel's antike Bildwerke I. S. 306), abgebildet in Millingen's Vases de div. coll. pl. 14 u. 15 [1]). Einerseits Agamemnon's Kinder an seiner Grabstele, unten zu besprechen; andererseits reicht eine langbekleidete Frau mit Stephane, Ohrringen, Halskette und Ring am Zeigefinger der rechten Hand die Linke einem auf seinem Gewande sitzenden, jugendlichen Manne mit der Lanze in der Linken. Ueber ihnen hangt das Liebessymbol der Tänie. Rechts ein Baum mit Früchten und eine Frau, welche den beiden Hauptpersonen ein Schmuckkästchen hinhält. Beigeschrieben sind den Hauptpersonen die Namen *ΑΙΓΙΣΤΟΣ* und *ΚΑΤΤΕΜΝΕΣΤΡΑ* (so), von welchen wie von denen des Averses die Herausgeber von Neapel's ant. Bildw. sagen, sie scheinen von moderner Hand, und seien zum Theil wieder verwischt. Hier kann nur der Augenschein entscheiden, denn in der Unrichtigkeit der Orthographie liegt bei den vielfachen Abweichungen der Namensformen auf Vasen von den gebräuchlichen kein bestimmtes Argument für die Unechtheit, so wenig wie in dem Bilde selbst. —

2. Agamemnon's Mord.

Agamemnon's Mord gehört auffallender Weise zu den von der bildenden Kunst am seltensten dargestellten Gegenständen, obwohl es uns doch jetzt möglich ist, eine kleine

1) Rathgeber a. a. O. S. 111. Auch in Millin's Oresteide pl. I. II. und in Inghirami's Vasi fitt. II. 138, 139.

Reihe von Denkmälern aufzuführen, welche denselben zum Theil wahrscheinlich, zum Theil gewiss enthalten. Erstere finden wir auf griechischem, letztere auf etruskischem Kunstgebiet. Auf ersterem haben wir aber zunächst zwei unrichtig hieher bezogene Kunstwerke abzulehnen, zunächst das Relief im Pio-Clem. V. 22 (Taf. 29. 1.) mit Aigisthos Mord, welches Winckelmann M. I. 148 für Agamemnon's Mord hielt, und sodann ein von Millin Peint. de vases II. 24 (Gal. myth. 170, 614) bekannt gemachtes Vasenbild, dessen Erklärung (vielleicht Merope vom Pädagogen zurückgehalten s. Hygin fab. 184, Toelken im Kunstblatt II. S. 70 und: Götter und Heroen d. Griechen zu Taf. 46. Nro. 397) noch nicht feststeht, das aber füglich nicht die zum Morde Agamemnon's bereite Klytaimnestra von Aigisthos aufgehalten darstellen kann. Dagegen wird

Nro. 3., ein ebenfalls von Millin a. a. O. I. 58 (Gal. myth. 170. 615) herausgegebenes und auf Agamemnon's Mord bezogenes Vasenbild, welches einen auf's Knie gestürzten jugendlichen Krieger von einer Frau mit dem Schlag eines Beiles bedroht zeigt, mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf unseren Gegenstand bezogen, als auf Merope und Aipytos, wie Toelken a. a. O. wollte, indem hier von dem im Meropemythus Charakteristischen, dass die unglückliche Mutter den nicht erkannten schlafenden Sohn tödten will, daran aber vom Pädagogen gehindert wird, nicht wohl die Rede sein kann. Vergl. noch Rochtte M. I. S. 129 f. — Mit Wahrscheinlichkeit, obwohl, wie ich frei gestehe, Zweifel übrig bleiben, gehört auch in unseren Kreis

Nro. 4., eine Amphora im Besitze des Hrn. Trani in Neapel (Taf. XXVIII. Nro. 4.), abgeb. nach einer Zeichnung Millin's in der [damaligen] bibliothèque du roi in Paris bei Rochette M. I. pl. 28, vgl. S. 140 f., danach Gal. om. III. 74. In der Mitte des Gemäldes, vor einer den Saal andeutenden Säule, ist ein bärtiger, halbwegs orientalisch bekleideter Mann von einem jüngeren Manne zu Boden geworfen, und wird von

diesem mit geschwungenem Hackmesser bedroht; nach rechts entweicht eine Frau, welche eine bisher unerklärte Waffe, in der ich aber nicht ein Stuhlbein erkennen kann, und die eher eine eigenthümliche Art von Beil sein mag, schwingt. Links entfernen sich zwei Männer, ein bärtiger mit der Geberde des Schreckens und Schmerzes, und ein jugendlicher, durch den Schnurbart als Barbar charakterisirter, ebenfalls mit einem Hackmesser bewaffneter, während nach rechts ein dritter ein Waschbecken davonträgt.

In dem zu Boden Gestürzten Agamemnon zu erkennen, dürfte wenig im Wege stehn, das halbwegs orientalische Kostum erinnert an den Sieger Asien's und an jenen Prunk, mit welchem die falsche Gattin den Heerfürsten in Aischylos Agamemnon empfängt. An die Besiegung Troia's und die dorther gebrachten Gefangenen erinnert auch die namentlich bei dem einen Jüngling ausgesprochene ungriechische Bildung. In dem Mörder Aigisthos zu erkennen ist bedenklicher, es fehlt ihm die ideale Bildung, welche eine solche Hauptperson, ein Fürst, haben müsste; ich glaube, dass hier irgend eine Version zu Grunde liegt, in welcher Klytaimnestra sich zum Morde der Sclaven, der Gefangenen bediente, welche Agamemnon mitgebracht hat[2]). So konnte sie im Augenblick der That sich entfernend dargestellt werden, während das weggetragene Waschbecken an das Bad wenigstens erinnert, durch welches Klytaimnestra Agamemnon in das Verderben lockte. Der bärtige Mann links dürfte als älterer, griechischer Sclave, als der aus Sophokles Elektra bekannte Haushofmeister erklärt werden. Eine rechts nach oben befindliche ityphallische, satyreske Herme, welche aus einem Steinhaufen emporragt, erklärt Rochette S. 141 u. 142 für Local- und Zeitbezeichnung des üppigen Siegesmahles, bei dem nach der Odysseia Agamemnon der

2) In Sophokles Elektra sagt Vs. 1319 f. Elektra dem alten Pfleger, der Orestes rettete, sie habe ihn unter Vielen allein getreu befunden bei des Vater's Morde, worin man wohl eine Spur davon finden kann, dass die andere Dienerschaft sich Klytaimnestra angeschlossen hatte.

Verrath umgarnte [3]). — Sicherer als diese griechischen Monumente sind auf Agamemnon's Mord einige besonders schöne etruskische Reliefe zu beziehen.

Nro. 5. Aschenkiste in Paris (Taf. XXVIII. Nro. 3.), abgeb. bei Rochette M. I. pl. 29 [4]). Innerhalb eines Gemaches, dessen Wand und Thür dargestellt ist, sehn wir Agamemnon, von Klytaimnestra's verrätherischem Gewande, dem *δίκτυόν τι γ' Ἄϊδου*, wie Aischylos Ag. 1602 sagt, ganz umhüllt und umstrickt auf einen Altar geflüchtet, auf welchen er im Augenblick der höchsten Noth und Gefahr mit dem einen Beine kniet. Vergeblich arbeitet er, sich aus den Falten des Gewandes loszumachen, der nächste Augenblick bringt ihm von Aigisthos Schwerdt den Tod, denn dieser dringt von links heran, und ergreift, das Schwerdt gezückt, Agamemnon am Haupte. Hinter ihm steht, durch starre Ruhe ausgezeichnet, eine geflügelte etruskische Furie. Auch Klytaimnestra selbst ist thätig, sie dringt gegen den Gemahl von rechts her an, indem sie mit einer Fussbank, wie es scheint, und welche nach Rochette's Annahme (a. a. O. S. 145. Note 1) von Erz sein mag, nach seinem Haupte schlägt, ihn zu betäuben [5]). Hinter der offenstehenden Thür verbirgt sich ein erschreckter Sklave. Der Gegenstand ist, meine ich, so augenfällig dargestellt, dass es, wie Rochette a. a. O. S. 143. Note 4 bemerkt, sich nicht leicht erklärt, wie Uhden in seiner Abhandlung über die Todtenkisten der alten Etrusker S. 42 bei seiner ausgedehnten Kenntniss dieser Monumente sagen konnte, der Mord Agamemnon's sei

3) Rathgeber a. a. O. S. 116 schlägt vor, dies von Panofka auf Busiris Tod gedeutete Vasenbild auf Aigisthos Mord zu beziehen, was mir nicht einleuchten will, da ich in dem Thäter so wenig Orestes wie Aigisthos anerkennen kann. — 4) Wahrscheinlich, nach Rochette a. a. O. S. 143. Note 2, 3 dieselbe, welche sich schon, ungenau in Dempster's Etruria regalis II. 81 gezeichnet findet. Wieder abgeb. Gal. om. III. 6. — 5) In der Gal. om. ist dies Geräth als Schwerdt gezeichnet. —

auf den ihm bekannten Todtenkisten nicht dargestellt. — Eben so augenfällig findet sich derselbe Gegenstand in

Nro. 6., einem zweiten Aschenkistenrelief, welches sich im öffentl. Mus. von Volterra befindet und von Rochette, M. I. pl. 29. A. 2 (danach Gal. om. III. 7) bekannt gemacht worden ist. Agamemnon liegt hier auf einer reich gepolsterten Klisia, einer Andeutung des verhängnissvollen Festmahles. Obwohl ihn das verrätherische Gewand der falschen Gattin hier nicht so umstrickt, wie in der vorigen Nummer, so ist ein Gewandstück, welches des König's rechten Arm verhüllt, doch eine genügende Hinweisung auf die bekannte Wendung des Mythus. Aigisthos, hinter dem eine flügellose, aber fackeltragende Furie steht, ist auch hier der Hauptthäter; wie auf dem vorigen Monumente nackt bis auf die um den linken Arm hangende Chlamys, dringt er mit dem Schwerdte gegen Agamemnon ein, während auch hier Klytaimnestra mit einer Fussbank herzueilt, mit der sie einen Stoss gegen Agamemnon's Haupt zu führen im Begriff ist. Durch eine ähnliche Handlung einer weiblichen Figur auf dem von Visconti P. Cl. V. tav. d'agg. A. 6 (Taf. 28. Nro. 9) publicirten Relief mit Aigisthos und Klytaimnestra's Morde verleitet, glaubte Rochette a. a. O. S. 146 ff. hier zwei getrennte Scenen, und zwar links Agamemnon's Mord, rechts Orestes Rache zu erkennen, worin ich nicht zustimmen kann. — Reicher und sicherer wird unser Denkmälerschatz für

II. Orestes Rache,

und schon für die erste Abtheilung dieses Abschnittes, für

1. Die Vorbereitung und Verabredung, Orestes und Elektra,

haben wir eine nicht unbedeutende Zahl zum Theil recht interessanter Monumente aufzuführen. Wir haben es in diesem Abschnitt mit den Begebenheiten zu thun, welche den Inhalt der Choëphoren des Aischylos und der Elektren der beiden anderen grossen Tragiker bilden, und so werden wir zu-

nächst in der ersten Abtheilung die Scene am Grabe Agamemnon's und die Begegnung der Geschwister zu betrachten haben. Rathgeber zählt a. a. O. S. 111—113. fünfzehn Vasenbilder dieses Gegenstandes auf, unter denen aber mehre so wenig gerade für diesen bezeichnend sind, dass man, statuirten wir einmal für sie den Namen: Orestes und Elektra am Grabe des Vater's, leicht dahin kommen könnte, die Zahl zu verdoppeln und zu verdreifachen, wobei freilich alle Gewähr der Kritik verloren gehen würde. Besser daher, wir beschränken jene Zahl, und halten uns an das sicherer Bezeichnete. Aber nicht allein solche Vasenbilder, welche nur nicht sicher auf unseren Gegenstand bezogen werden können zählt Rathgeber auf, sondern auch solche, die mit den Eigenthümlichkeiten derselben eigentlich gar Nichts gemein haben, und die bestimmt nicht in unsere Reihe gehören können. Sich hievon zu überzeugen vergleiche man nur die Kalpis des Sir Englefield, Moses Vases Englefield pl. 15. 16. (auch bei Millingen, Vases Coghil pl. 30.), sodann die Lamberg'sche Vase, Laborde, Vases Lamberg I. 60., wo auch Rochette M. I. p. 178. unseren Gegenstand annahm, und die Amphora mit Räderhenkeln in Neapel, bei Gerhard und Panofka N. a. B. I. S. 294., wo die angebliche Elektra Spiegel und Tänie, der sogenannte Orestes Kalathos und Taube hält. — Wir unterscheiden diejenigen Bilder, welche Orestes und Pylades allein von denen, welche beide Jünglinge oder Orestes allein mit Elektra an Agamemnon's Grabe enthalten und beginnen mit jenen. Nicht sicher, aber doch wahrscheinlich enthält den Gegenstand

Nro. 7., eine Kalpis, sonst in Raphael Mengs Besitz, jetzt wahrscheinlich in der Vaticansbibliothek, abgeb. in Winckelmann's M. I. Nro. 146 [1]). Zwischen zwei Säulen stehen an einem niedrigen, gemauerten Grabmahl, auf dem eine grosse Vase sich befindet, zwei Jünglinge in nachdenk-

1) Rathgeber S. 111. Nro. 2, giebt die Erklärung nicht als sicher. —

licher, bei dem einen rechts, trauriger Stellung, in denen wir füglich Orestes und Pylades anerkennen dürfen, ohne freilich die Möglichkeit einer anderen, selbst nichtheroischen Bedeutung des Bildes auszuschliessen. — Verwandt ist

Nro. 8, eine schlanke Amphora der Coghil'schen Sammlung, abgeb. in Millingen's Vases Coghil pl. 26[2]). In der Mitte erhebt sich eine viereckige, schlichte, mit drei Tänien, von denen eine schwarz, geschmückte Grabstele mit einfachem Capitell auf einer Basis, auf der ein grosser schwarzer Kantharos und zwei ebenfalls schwarz gemalte Kylikes stehen. Jederseits steht ein Jüngling; derjenige rechts, Orestes, ist mit einer grossen und reichen Chlamys bekleidet, stützt sich auf einen Wanderstab, und hält einen Opferkuchen; derjenige links, Pylades, ist leichter bekleidet, hält zwei Lanzen und einen Kranz. Auf dem Revers zwei bemäntelte Jünglinge an einem ganz schlichten Cippus, über dem ein Ball hängt. Für beide Bilder, namentlich aber für das des Reverses, ist eine nichtmythische Bedeutung nicht auszuschliessen, da aber oftmals mythische Vorbilder einerseits mit Scenen des Leben's andererseits verbunden werden, so bleibt für die Bedeutung des Averses die mythische Grundlage wahrscheinlich.

Ungleich zahlreicher sind die Bilder der zweiten Reihe, wo Elektra eintritt. Wir beginnen mit einem durchaus gesichterten Denkmal,

Nro. 9, einer grossen Amphora mit Maskenhenkeln aus der Basilicata im Museum zu Neapel[3]) (Taf. XXVIII. Nro. 7.) abgeb. in Rochette's M. I. pl. 31. und in Millingen's Vases de div. coll. pl. 16[4]). Auf einer mehrtheiligen Basis erhebt sich ein Heroon mit Giebel und Akroterien, vor dem noch eine breite Stele sich befindet. An dieser sitzt,

2) Rathgeber S. 111. Nro. 3. hält auch dieses Bild für nicht sicher erklärt. — 3) Gerhard und Panofka N. a. B. I. S. 259. unter der Bezeichnung „sepulcral"; Rathgeber S. 112. — 4) Auch in Horner's Bildern des griech. Alterthums (Zürich 1823.) Taf. 65. und in Inghirami's Vasi fittili II. 139.

tieftrauernd, das Haupt verschleiert, das grosse Gefäss der Spende oder Orestes angeblichen Aschenkrug, doch eher das erstere auf den Knieen, Elektra. Zwei Jünglinge, Pylades und Orestes sind, von Elektra noch nicht bemerkt, anwesend. Pylades steht links an der Stele, den einen Arm auf dieselbe gelehnt, und schaut zurück auf die trauernde Tochter Agamemnon's. Orestes tritt eben aus dem Versteck (Aischyl. Choëph. Vs. 20. f.) hervor, im Begriffe Elektra anzureden, und als sänne er auf ein zartes Wort, die Schwester in der Begrüssung nicht zu schrecken. Hier wie in mehren andern Monumenten trägt er den Pilos, Pylades den Petasos. Tiefe Poësie der Trauer ist über diese einfache Composition ausgegossen — Rv. Herakles vor einer Stele mit Keule und Skyphos sitzend, ihm gegenüber eine lang gewandete Frau, die ihm einen Kranz reicht. —

Nro. 10, Hamilton'sches Vasengemälde, abgeb. bei Tischbein II. 15[5]). Zwiegespräch der Kinder Agamemnon's an dessen Grabstele, welche sich links im Bilde erhebt, mit einer Tänie geziert. Neben der Stele Elektra, zum Theil in schwarzes Trauergewand gekleidet, eine schwarze Tänie in der einen, eine Urne in der anderen Hand, in der Zweige stecken, neben ihr Orestes im Wanderkostum, mit Stiefeln und konischen Pilos, auf die Lanze gestützt, im Gespräch mit der Schwester. — Verwandt ist

Nro. 11, eine bei Millin, Peintures de Vases II. pl. 51. abgebildete Amphora mit verzierten Henkeln und zwei Nebenhandhaben in Paris[6]). Die Grabstele mit jonischem Capitell steht auf zweistufiger Basis, auf der zwei Vasen aufgestellt sind, während eine dritte oberwärts hängt. Links steht Elektra mit einer Binde, mit der das Grab geschmückt werden soll, und mit einer flachen Schale, welche die darzubringenden ἐναγίσματα enthält. Rechts, ihr gegenüber, Orestes, die Chlamys um die Schultern, den konischen Pilos zurückgeworfen,

5) Auch in Inghirami's Vasi fittili II. 141. Rathgeber a. a. O. S. 111. Nro. 5. — 6) Rathgeber a. a. O. S. 112. Nro. 12.

auf die Lanze gestützt, in der Rechten einen Kranz, den er auf das Grab weihen will. — In

Nro. 12., einem aus d'Hancarville's Antiquités cet. vol. IV. pl. 83 in Inghirami's Vasi fittili II. 142 abgebildeten Vasengemälde sehn wir Elektra eben mit Darbringung des Opfer's an Agamemnon's Stele beschäftigt, die, mit dorischem Capitell und mit einer schwarzen Tänie auch hier geschmückt, auf zweistufiger Basis steht. Orestes steht auf die Lanze gestützt, die Chlamys um den Arm gewickelt, festen Blickes zuschauend der Schwester gegenüber.

Sodann ist zu nennen als

Nro. 13 das Aversbild des oben S. 679. Nro. 2 angeführten Krater's in Neapel mit Aigisthos und Klystaimnestra auf dem Revers, abgebildet a. a. O. [7]) die Stele, hier mit dorischem Capitell steht auf einem mit Triglyphen verzierten, breiten Untersatz; auf dem Capitell liegt ein Helm, auf dem Untersatz steht eine Vase, auf dem Säulenschaft Agamemnon's Name *ΑΓΑΜΕΜΝΟΝ* von unten nach oben. Elektra (*ΕΛΕΚΤΡΑ*) sitzt, tieftrauernd mit umschlungenem Knie, auf der Basis der Stele. Oberhalb derselben steht eine zweite Frau, Chrysothemis, mit einem Korbe, der die *ἐναγίσματα* enthält. Auf der anderen Seite die beiden Jünglinge, Orestes (*ΟΡΕΣΤΕΣ*) im Wanderkostum, mit zurückgeworfenem Petasos, hinter ihm Pylades auf die Lanze gestützt. Hinter beiden sitzt noch ein junger Mann mit einem Speer aus Orestes Gefolgschaft, wenn nicht ein Wächter des Grabes. Schwerdt und Schild des Verstorbenen sind über den Jünglingen an der zu denkenden Umfassungsmauer des Grabes aufgehängt, wie sein Helm auf der Stele liegt. — Hier fügen wir als

Nro. 14 eine in Gargiulo's Raccolta tav. 55. und Inghirami's Vasi fittili II. 140. abgebildeten Skyphos ein [8]), auf dessen Avers nur die Jünglinge fehlen. Die in eine

7) Rathgeber a. a. O. S. 111. Nro. 7., Rochette, M. I. p. 151. — 8) Rochette M. I. p. 151.

Palmette endende, auf dreistufiger, mit Vasen, Kranz und Myrtenzweigen geschmückter Basis stehende Säule trägt die ersten Sylben von Agamemnon's Namen *ΑΓΑΜΕμνων*; Elektra befestigt an ihr eine Tänie, Chrysothemis hält Fruchtschale und Tänie. — Anf dem Revers die beiden Jünglinge im Wanderkostum ankommend.

Ohne Frage das bedeutendste Monument der ganzen Reihe ist aber

Nro. 15., eine Kalpis aus der Basilicata im Museum von Neapel (G. u. P. N. a. B. S. 257 f.) (Taf. XXVIII. Nr. 5) abgeb. bei Rochette, M. I. pl. 34. und scharfsinnig erörtert das. S. 159. ff.[9]). An der in der Mitte des Bildes auf dreistufiger Basis errichteten, mit einer Binde geschmückten Stele mit jonischem Capitell sitzt, das Haupt verschleiert, tieftrauernd Elektra. Auf den Stufen der Basis stehen mehre schwarzgemalte und eine buntbemalte Vase in hoher Lekythosform. Am Boden liegt, sehr bezeichnend, eine schwarze Tänie und ein Granatapfel, dessen chthonische Bedeutung ausser allem Zweifel ist, und den Rochette a. a. O. S. 159. Note 5 genauer bespricht. Vor Elektra steht, im Wanderkostum, Stiefeln an den Füssen, die Chlamys um die Schultern, den Petasos zurückgeworfen, auf die Lanze gestützt, Orestes, welcher eben aus flacher Schale die Spende auf des Vater's Grab ausgiessen will. Hinter ihm sitzt[10]), ebenfalls mit Stiefeln angethan, einen glockenförmigen Hut auf der Hand, zurückschauend, Pylades, während am linken Ende ein nackter Jüngling mit halberhobenen Händen steht. In diesem will Rochette den Chor erkennen, der aber in keiner der uns erhaltenen Tragödie männlich ist, weshalb dieser junge Mann als eine gleichgültige Nebenfigur, etwa als Sclave nicht als ein Begleiter des Orestes zu fassen sein dürfte. Letzteres

9) Rathgeber a. a. O. S. 112. Nro. 10. — 10) Dies Sitzen ist zum guten Theil durch den grade über dieser, wie über der rechts entsprechenden Person befindlichen Henkelansatz, wenn auch nicht bedingt, so doch veranlasst.

nicht, weil er ohne Wanderschuhe ist, welche die Neuangekommenen, Orestes und die Seinen tragen.

Andererseits, hinter Elektra steht eine um so bedeutendere Person, ein Jüngling, das Haupt mit dem Petasos bedeckt, den linken Arm in das Chlamydion gehüllt, mit der Rechten einen Kranz erhebend, um mit demselben die Stele Agamemnon's zu schmücken. Der Jüngling lehnt auf ein Kerykeion mit dem Schlangenknoten. Rochette erkennt in diesem Jüngling nicht einen menschlichen Herold, dessen Anwesenheit auch schwer zu motiviren sein würde, sondern Hermes, den als chthonios Orestes im Anfang der aischyleïschen Choëphoren mit den Worten anruft:

Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη,
σωτὴρ γενοῦ μοι, ξύμμαχός τ' αἰτουμένῳ,

Hermes, den in den Eumeniden Apollon Orestes als Geleiter giebt. Und da nun in der That Orestes sein Vorhaben vollendet, da also der angerufene Gott als ihm willfährig, als sein ξύμμαχος zu denken ist, so lag es für den Maler sehr nahe, denselben als persönlich anwesenden Geleiter und Schützer des Orestes darzustellen, vielleicht selbst ohne, dass wir ihn als von den Menschen gesehen betrachten müssten. Dadurch aber, dass er Agamemnon's Stele kränzt, drückt der Künstler vortrefflich des Gottes freundliche Gesinnung aus. Auf Hermes folgt ein bärtiger Mann, den Rochette als den Paedagogen bezeichnet, der freilich nicht bei Aischylos, wohl aber in den beiden Elektren des Sophokles und Euripides als Leiter und Rather an Orestes That Antheil hat. — Hinter diesem sitzt auf einem Reisesack [11]) ein, vom Herausgeber ebenfalls vortrefflich aufgefasster Mann. Derselbe trägt einen kurzen Aermelchiton und eine eigenthümliche Kappe, und stützt sich auf einen Stab, nicht eine Lanze. Auch er hat Wanderschuhe an, welche dem Paedagogen fehlen, und macht mit seinem eigenthümlichen Bart den Eindruck eines Fremden, eines von weniger edlem Volksstamm Entsprossenen.

11) Vgl. oben S. 659. zu Nro. 157.

Nun erinnern wir uns, dass Orestes sich bei Klystaimnestra als ein Daulier aus Phokis einführt (Choëph. 663) ξένος γάρ εἰμι Δαυλιεὺς ἐκ Φωκέων, und dass mehrfach (Choëph. 555. 670) er seine fremdartige Tracht hervorhebt, unter deren Schutz er unerkannt in das Königshaus gelangt, der angebliche Bote von Orestes Tode. Unser Maler aber würde die Ideal-Gestalt seines Orestes verdorben, und den Sinn des ganzen Bildes vielleicht verdunkelt haben, wenn er Orestes selbst hier in fremdartiger Tracht, sein Gepäck tragend, wie beim Dichter, gemalt hätte. Sehr gut hat er daher die fremde Tracht an eine Nebenperson, einen durch die Wanderschuhe als Orestes Begleiter deutlich genug bezeichneten Mann gegeben, der auf dem Gepäck, auf dem Reisesacke sitzt. So ist die Gestalt vorgebildet, in welcher Orestes die Mörder seines Vaters täuschen wird, während uns zugleich der auf Agamemnon's Grab die Spende giessende Orestes in unentstellter Schönheit vor Augen geführt werden konnte. Die letzte Figur nach dieser Seite, eine mit dem Lekythion in der Hand stehende, sehr schlicht bekleidete Frau, kann ich wegen dieses Umstandes, wegen ihrer vom Mittelpunkt entfernten Stelle und wegen der Entsprechung jenes nackten Sclaven nicht mit Rochette als Chrysothemis auffassen, sondern ich bezeichne sie als dienende Frau der Elektra, als eine Frau aus dem Chor der drei Tragödien unseres Gegenstandes. — Am Halse des Gefässes Widderopfer der Artemis Britomartis oder vielleicht Opferung des kolchischen Widders. — Die Mittelgruppe dieses Gefässbildes findet sich mit geringen Veränderungen ausgehoben in

Nro. 16., einer Englefield'schen Amphora, abgeb. bei Moses, Vases Englefield pl. 20. Elektra an der Stele, fast genau wie in Nro. 15., ebenso Orestes, nur dass sein Kopf mit dem Pilos bedeckt ist, und er einen Kantharos anstatt der Schale in der Hand hält. Hermes genau wie in der vorigen Nummer, nur ohne den Kranz in der erhobenen rechten Hand. Hinter ihm unmittelbar die hier reicher ge-

kleidete Frau mit dem Lekythion, die wir Chrysothemis nennen dürfen.

Dies dürften ziemlich alle mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit hieher beziehbaren Monumente sein; als die ferneren von Rochette und Rathgeber aufgezählten, jedoch unsicheren, wahrscheinlich gar nicht heroisch-sepulcralen Vasenbilder führe ich noch kurz an: eine Amphora, nach einer Zeichnung Millin's abgeb. in Rochette's M. I. pl. 30, vgl. S. 152 ff., Rathgebeer S. 112. Nro. 9.; Lekythos attischer Fabrik, mit rothen Figuren auf weissem Grunde in der Sammlung des Grafen Pourtalés-Gorgier in Paris, abgeb. ebendas. p. 31. A. und bei Dubois-Maisonneuve, Introd. pl. 30. Vgl. Rochette S. 156 f. und Rathgeber S. 113. Nro. 13.; das von Rathgeber S. 111. Nro. 6. hieher eingereihte Lamberg'sche Vasenbild bei Laborde I. 8. wird weiter unten seine richtige Stelle erhalten. Als fernere unsichere Denkmäler dieser Scene nenne ich folgende geschnittene Steine: eine antike Paste in Visconti's Espos. di gemm., opp. var. II. S. 283. Nro. 389. sodann die Gemme in der Gal. myth. 163., 616. und die antike Paste in Berlin bei Tölken IV. 395. — Die Statue einer in tiefer Trauer sitzenden Frau im Pio-Clementin. Mus., abgeb. in Rochette's M. I. pl. 32. Nro. 1. und in Thiersch Epochen Taf. 2., unter Taf. XXXIII. 23, welche Rochette S. 162 f. auf Elektra am Grabe Agamemnons bezog, ist von Thiersch S. 426 ff. mit bestem Rechte Penelope benannt worden. Ein Tors einer ganz ähnlichen Figur existirt im Museo Chiaramonti abgeb. bei Rochette M. I. pl. 33,3 und etwas anders, mit einem Korbe als Sitz bei Thiersch a. a. O. Taf. 2. 1. Taf. XXXIII. 19. Beide Werke sind von bestem altgriechischem Stil, und werden nebst einem, die Bedeutung entscheidenden Relief zur Odysseia besprochen werden. — Seit Winckelmann trägt trotz mannigfaltigen Widerspruch's den Namen Orestes und Elektra.

Nro. 17., eine Marmorgruppe in der Villa Ludovisi, abgeb. mehrfach, so in Maffei's Raccolta tav. 62., in Per-

rier's Statuae (1638) fol. 41., nach Maffei in der Gal. myth. 167, 617 [12]). Als Grundlage der Gruppe gilt der Vers 1217. (H.) der sophokleïschen Elektra, wo diese, nachdem sie ihren Bruder erkannt hat, zu ihm sagt: ἔχω σε χερσιν, womit sich Aischyl. Choëph. 233. ff. vergleichen lässt. Es lässt sich nicht läugnen, dass, wenn man die grosse Mässigung im Ausdruck der Affecte bedenkt, welche der griechischen Kunst eigen ist, die Situation passend genug ausgedrückt ist, und dass Elektra's kurzgeschnittenes Haar (denn ihre Locken hat sie auf des Vater's Grab geweiht) die Deutung unterstützt; aber ein Zweifel bleibt rege, theils dadurch, dass Elektra um einen guten halben Kopf grösser ist, als Orestes, theils dadurch, dass sie zu diesem, der in fast knabenhafter Jünglingsgestalt erscheint, so eigenthümlich, fast mütterlich ermahnend hinabschaut. Geschwister wird man sich nicht leicht zu erkennen entschliessen. — Ohne das geringste Bedenken folge ich Rochette, wenn er S. 166 f. denselben Namen für

Nro. 18., eine in Herculanum gefundene Marmorgruppe vortrefflichen altgriechischen Stiles (Taf. XXVIII. Nro. 6.), abgeb. im Mus. Borb. IV. 8 und bei Rochette M. I. pl. 33. 1. in Anspruch nimmt. Die Verabredung zur That ist die Grundlage der edel einfachen Composition, nur muss nicht übersehn werden, dass der Künstler die Situation idealisirend verallgemeinerte, und dass die Trauer der Geschwister und die Liebe, mit der sie sich bei der Wiedererkennung umfangen, ihren Theil an dem in vollendetster Masshaltung vorgetragenen Gedanken hat, der das vortreffliche Werk erschuf. Elektra steht im schlichten, um den Leib

12) Vorher hiess die Grnppe Papirius und seine Mutter, Winckelmann nannte sie in der Vorrede zu den M.I. Phaidra und Hippolytos, in der G. d. K. XI. 2. 30—33 richtiger Orestes und Elektra; Millin machte (in seiner Déscript. des Statues des Tuileries p. 4. ff. Andromache und Astyanax daraus, und Thiersch kehrte in seinen Epochen (2. Ausg.) S. 296. zu der Ansicht zurück, welche römische Personen erkennen wollte, die er Octavia und Marcellus taufte. Vgl. auch Rochette, M. I. p. 166. und Rathgeber S. 113.

einfach gegürteten Chiton poderes, der von der einen Schulter gleitet, gesenkten Hauptes da, den linken Arm auf die Hüfte gestützt, den rechten vertraulich um Orestes Nacken gelegt. In den Ausdruck ihres Gesichtes theilen sich die Wehmuth und die Aufmerksamkeit auf des Bruder's Worte, welche dieser, der völlig unbekleidet neben der Schwester steht, an sie richtet, die Rede mit erhobener Linken begleitend. Ein von tiefer Wehmuth durchdrungenes Gespräch bei dem Wiedersehn lange getrennter Geschwister kann gar nicht köstlicher ausgedrückt werden, als hier geschehen ist; dass wir Bruder und Schwester vor uns haben, ist keinen Augenblick zweifelhaft, die Ruhe aber, mit der Orestes redet, lässt uns auch nicht zweifeln, dass hier nicht ein Moment nach seinem Wahnsinn, also eine Scene der Begegnung mit Iphigeneia gemeint sein kann, sondern einzig nur das Wiedersehn mit Elektra. Auch kann Orestes später nicht mehr die Tänie im Haar tragen, die hier sein Haupt umgiebt, und es fehlen der weiblichen Person alle Andeutungen priesterlicher Würde, welche Iphigeneia zukommen würden. —

Nachdem die Geschwister mit einander die Rache an den Mördern des Vater's verabredet haben, gelingt es Orestes, in das Königshaus zu gelangen, indem er nach Aischylos Darstellung sich für den Boten von seinem eigenen angeblichen Tode ausgiebt; hiefür setzt Sophokles (Elektra Vs. 1090 f. und sonst), dass Orestes Klytaimnestra eine Urne überbringt, die angeblich seine eigene Asche umschliesst. Die Uebergabe dieser Aschenurne an Klytaimnestra enthält

Nro. 19., das Bild eines bereits oben (S. 691) angeführten Lamberg'schen Krater's (Taf. XXIX. Nro. 6), abgeb. bei Laborde I. 8. Zwei Jünglinge in der Chlamys, mit Speeren bewaffnet, begegnen einer Frau, der der vordere eine Urne auf der Hand entgegenhält. Die Frau, mit doppeltem Chiton angethan und das Haupt verschleiert, steht mit dem schon früher (S. 318 f.) bemerkten, bezeichnenden Gestus

des Nachdenkens, den linken Arm mit dem Ellenbogen in die rechte Hand gestützt, den Zeigefinger der linken Hand zum Mund erhoben vor den Jünglingen, von denen der vordere zu ihr redet, während der hintere aufmerksam seinen Worten folgt und die Frau beobachtet. Diese ist bisher Elektra genannt worden, der Orestes die Aschenurne (wie bei Sophokles a. a. O.) übergiebt; Elektra aber gehört an das Grab Agamemnon's, wenn wir sie sicher erkennen sollen, und deshalb setze ich dafür Klytaimnestra. Hiedurch wird die Spannung, welche bei aller Einfachheit der Darstellung in den Figuren unverkennbar liegt, auf's Beste erklärt, namentlich ist jenes beobachtende Zuschauen des Pylades sehr charakteristisch. —

---

2. Muttermord des Orestes und Aigisthos Tod.

Wir haben mit einigen nicht erhaltenen Kunstwerken zu beginnen.

Nro. 20. Unter den Bildern in der Pinakothek der athenischen Propyläen befand sich auch nach Paus. I. 22. 6 eine Darstellung des Orestes, welcher Aigisthos, und des Pylades, welcher die jenem zu Hilfe gekommenen Söhne des Nauplios tödtet.

Nro. 21. Von dem samischen Maler Theon, welcher nach Quintil. XII. 10 der Zeit Alexander's des Grossen angehört, und der nach demselben Gewährsmann sich besonders in der Darstellung von Visionen, *φαντασίαι* auszeichnete, gab es ein Bild unseres Gegenstandes, welches Plinius XXXV. 10. 40 unter dem Namen Orestis insania anführt, während wir dasselbe bei Plut. de aud. poët. p. 18 als *Ὀρέστου μητροκτονία* erwähnt finden.

Nro. 22. Von demselben Maler Theodoros der 118 Ol., von dem wir schon oben (S. 372) ein bellum Troianum pluribus tabulis, quod est Romae in Philippi porticibus angeführt haben, gab es nach Plin. a. a. O. ein Bild, in welchem

Klytaimnestra und Aigisthos von Orestes umgebracht dargestellt waren, über das wir aber Näheres nicht erfahren.

Unter den erhaltenen Kunstwerken sind Vasen des Gegenstandes eine Seltenheit, dagegen sind spätere Reliefe und etruskische Arbeiten zahlreich genug. Ich kann ausser dem oben S. 416 erwähnten nur zwei Vasenbilder mit Aigisthos Tod, keines mit Orestes Muttermord anführen.

Nro. 23. Kylix des Chachrylion (*ΧΑΧΡΥΛΙΟΝ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*) von Vulci mit rothen Figuren, im Museum étrusque du prince de Canino Nro. 1186 [13]). Aussenbild A: ein Mann, Aigisthos, ist von einem Jünglinge, Orestes, niedergeworfen, der ihn mit der einen Hand im Haar gefasst hält, während er mit der anderen das Schwerdt erhebt, ihn zu durchbohren. Eine Frau, Klytaimnestra, hält das Schwerdt zurück, eine zweite, jüngere, Elektra, eilt mit einer Art von Keule in der Hand herbei. Ein zweiter junger Mann, Pylades, ermuntert den ersteren durch seine Geberden, die That zu vollbringen. Aussenbild B: Kampf und Opfer, Innenbild: bakchisch. — Von noch grösserem Interesse sowohl durch die Darstellung wie durch die nur hie und da restaurirte, feine Malerei und den strengen Stil ist

Nro. 24., ein volcenter Stamnos in Berlin Nro. 1007. (Taf. XXVIII. Nro. 10.), abgeb. in Gerhard's Etrusk. u. Campan. Vasenbb. Taf. 24. Aigisthos (*ΑΙΓΙΣΘΟΣ* rückl.) wird auf dem Thronsitze Agamemnon's, wie auch in dem Relief unter Nro. 26. von dem ganz gerüsteten Orestes (*ΟΡΕΣΣΤΕΣ* so) mit dem Schwerdt durchbohrt, während von hinten Klytaimnestra (*ΚΛΥΤΑΙΜΕΣΤΡΑ* rückl. so) mit einem gegen das Haupt des Sohnes geschwungenen Beile, den Buhlen zu vertheidigen sucht, und andererseits Elektra (*ΕΛεΚΤΡΑ*) mit den Geberden des Schmerzes und zugleich der Ermunterung für Orestes heraneilt. Ueber die vortreffliche Gruppirung brauche ich nicht zu reden, auf die sehr individuelle Auffassung des sich vergebens wehrenden, plötzlich überfal-

13) Rapp. volc. Note 417.

lenen Aigisthos nur hinzudeuten, dagegen muss bemerkt werden, dass, wie schon Gerhard a. a. O. S. 35 ausführt, das hier Dargestellte von den Berichten aller drei Tragiker über Orestes That abweicht [14]), und dass wir daher wohl berechtigt sind, das Epos als Quelle dieses Bildes anzunehmen, zumal auf eine ältere Erzählungsform Pylades Abwesenheit und vielleicht auch Orestes Wappnung hinweist. — Der Revers ist palästrisch. —

Von den Sculpturen des Gegenstandes nennen wir den sämmtlich aus späterer Kunstzeit stammenden Reliefen voran

Nro. 25., das Relief von Ariccia im Museum Despuig [15]) auf Majorca (Taf. XXVIII. Nro. 8.), welches in einem sehr interessanten, echt archaischen Stil gearbeitet ist, abgeb. in der arch. Ztg. v. 1849. Taf. XI. 1 [16]). Die eben betrachtete Vase gereicht der von Welcker ausgegangenen Erklärung zu nicht geringer Bestätigung, während für die Zoëga'sche eine irgendwie genauere Bezeichnung des delphischen Local's nothwendig sein würde; auf Orestes als Protagonisten des Kunstwerkes leitet auch der Fundort Aric-

14) Bei Aischylos (Choëph. 851) wird Aigisthos beim Aufsuchen der angeblichen Fremden vor Klytaimnestra, bei Sophokles (El. 1495) nach Klytaimnestra an der Stelle getödtet, wo Agamemnon gefallen war, während nach Euripides (El. 845) Aigisthos bei ländlichem Opfer, fern von Klytaimnestra der Rache des Orestes erliegt. — *15)* Bover Noticia de los museos Despuig, Palma 1846 S. 107. Nro. 77. — *16)* Das Relief 3½ Palm lang, circa 2 Palm hoch, wurde 1791 ausgegraben, bald darauf in der Grösse des Originals auf einem fliegenden Blatt und verkleinert in Sickler's Almanach aus Rom I. S. 85 herausgegeben, danach ist dasselbe in Welcker's alten Denkmälern II. Taf. 8. 14 gezeichnet. Die Zeichnung in der arch. Ztg., wonach die meine gemacht, ist neu. Ueber das merkwürdige Relief schrieben ausser Sickler: Zoëga (bei Welcker a. a. O. S. 169 ff.) der Neoptolemos von Orestes getödtet erkannte, Hirt, Gesch. d. Kunst S. 123 mit derselben Erklärung, der auch Gerhard Etr. Spiegel S. 58 und ant. Bildw. S. 202 beistimmte, Welcker a. a. O. S. 166, mit dem Jahn, arch. Ztg. a. a. O. S. 116 ff. und Böttiger brieflich an Welcker übereinstimmen. —

cia, wohin nach Serv. zu Virg. Aen. VII. 188. Orestes den Cultus der taurischen Artemis verpflanzt hatte, und von woher Orestes Asche als eine der sieben res fatales, an denen Rom's Erhaltung hing, nach Rom geschafft wurden. — Aigisthos ist, von Orestes in der Seite verwundet, niedergesunken und hält die hervordringenden Eingeweide mit der Hand, so wie es in der Ilias XX. 418 heisst:

γνὺξ δ'ἔριπ' οἰμώξας, νεφέλη δέ μιν ἀμφεκάλυψεν
κυανέη, προτὶ οἷ δ'ἔλαβ' ἔντερα χερσὶ λιασθείς [17].

Neben dem Gefallenen steht eine mit erhobenen Händen klagende Frau, Elektra, während eine andere Frau in der Haube, Klytaimnestra, dem mit gezücktem Schwerdt fortschreitenden Orestes die Hand auf die Schulter legt. Also nicht durch Waffengewalt, wie in dem Vasengemälde, sondern durch Bitten sucht die Mutter den noch nicht erkannten Sohn von weiteren Mordthaten abzuhalten. Dieser aber blickt zu ihr um, und hierin ist nur eine verhüllte Andeutung des folgenden Grässlichen gegeben, das der Künstler nicht selbst darzustellen wagte. Orestes wird sich herumdrehen und das gezückte Schwerdt gegen die Mutter wenden. — Klytaimnestra ist von zwei Frauen begleitetet, deren eine, wie sie selbst in der Haube, ihre Bitte an Orestes mit deutlicher Geberde des Flehen's unterstützt, wodurch sie sich als zu Klytaimnestra gehörig kund giebt; wir werden sie vielleicht als Amme des Orestes zu fassen haben, welche in den Reliefen Nro. 26 u. 27 sicher erkennbar, in Nro. 26 in ähnlicher Rolle sich findet. Die zweite Frau auf dieser Seite klagt wie die entsprechende rechts, und wird somit als mit jener in gleicher Situation befindlich, füglich den Namen der Chrysothemis tragen dürfen. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass auch in diesem echt alterthümlichen Relief, wie in der Vase, Pylades fehlt, wofür die Quelle im Epos

17) Welcker zu Müller's Handb. §. 364. 8 vergleicht noch Quint. Smyrn. XIII. 90 f.: . . . . *οἱ δ'ἄρα χειρὶ*
δράγδην ἔγκατ' ἔχοντες ὀϊζυρῶς ἀλάληντο.

zu suchen sein wird, oder auch in localer Tradition, welche sich an das Epos oder an die dem Epos zum Grunde liegende Volkspoësie angeschlossen hat. — Ueber den Stil des merkwürdigen Werkes verweise ich auf Welcker's und Jahn's genannte Arbeiten. —

Die grössere Zahl der hiernächst anzuführenden späteren Reliefe und Reliefbruchstücke stimmt im Wesentlichen der Composition überein, und scheint auf ein Original zurückzugehen. Von ihnen jedoch unterscheidet sich eines, welches an das Gemälde des berliner Stamnos Nro. 24. anzuknüpfen ist:

Nro. 26., Sarkophagrelief im Palast Circi zu Rom (Taf. XXVIII. Nro. 9.), abgeb. im Mus. Pio-Clem. V. tav. d'agg. A. Nro. 6 und in der Gal. myth. 165, 617 [18]. Wie in dem zur Vergleichung erwähnten Vasengemälde wird hier Aigisthos auf dem Thronsessel getödtet, doch werden wir hier in seinem Mörder wohl nicht Orestes, sondern Pylades zu erkennen haben; denn Orestes hat so eben rechts im Bilde Klytaimnestra hingestürzt, und ist im Begriffe, sie mit dem Schwerdte zu erstechen. Man könnte nun freilich in diesem Relief zwei getrennte Scenen erkennen, wie Rochette wollte, und annehmen, Orestes sei zweimal dargestellt, jedoch scheint mir die Composition des Relief's einheitlich, und dass die alte Wärterin, welche Orestes vom Muttermorde abzuhalten sucht, zugleich rückwärts nach Aigisthos umblickt, scheint mir sehr deutlich die Absicht des Künstler's zu verrathen, eine Verbindung der beiden Theile seiner Composition wieder herzustellen, welche grade hier, wo die neben einander befindlichen Personen sich von einander abwenden, eine Trennung, ein Zerfallen in zwei Theile anzudeuten in Gefahr ist. Auch handeln ja in der nachepi-

18) Vgl. Rochette M. I. S. 146 ff., der, wie erwähnt (S. 683), hier Agamemnon's Mord und Orestes Rache in zwei getrennten Scenen erkennen wollte, Feuerbach, Vatican. Apollon S. 362 und Rathgeber a. a. O. S. 114.

schen Poësie die beiden Jünglinge so gemeinsam, dass es uns nicht wundern kann, sie hier gleichzeitig mit einander thätig zu sehn, wo denn natürlich Pylades die Ermordung des Aigisthos zufallen musste. Die Gruppe des Aigisthos und Pylades aber ist vortrefflich erfunden; die Gewaltthätigkeit des mörderischen Ueberfall's konnte nicht kräftiger dargestellt werden, als so, dass Pylades Aigisthos, der sich nur mit der gegen ihn gestemmten Hand gegen ihn wehrt, und sich zugleich mit der Linken am Thron festhält, im Haar gefasst hat, und, den Fuss gegen sein Bein gesetzt, ihn zu Boden zu stürzen sucht. Zugleich greift von der anderen Seite Elektra den Buhlen ihrer Mutter an, gegen dessen Haupt sie, wie in den oben betrachteten etruskischen Reliefen Klytaimnestra gegen das Haupt Agamemnon's, einen Schemel mit Thierklauen als die erste beste Waffe, die zur Hand war, erhebt. Die hinter Pylades herbeieilende Frau, welche einen unerkennbaren Gegenstand trägt, kann als Chrysothemis gelten [19]; den darauf folgenden Mann werden wir als einen entweichenden Therapon oder Leibwächter des Aigisthos fassen dürfen, die auf diesen folgende Frau als eine Haussclavin. Eben so kräftig ist die Gruppe des die Mutter ermordenden Orestes gedacht. Der Sohn hat die Mutter zu Boden geworfen und in den Haaren ergriffen, er kniet auf ihren Schenkel, und zückt das Schwerdt nach ihrem ent-

19) Rathgeber nennt diese und die hinter Klytaimnestra halb erscheinende weibliche Person Erinnyen, worin ich auf keine Weise zustimmen kann, da solche langbekleidete Erinnyen in griechisch-römischer Kunst nicht nachzuweisen sind, und in griechisch-römischen Kunstwerken diese Dämonen auch nicht so unter die handelnden Personen gemischt zu sein pflegen, wie in etruskischen Reliefen. Ohnehin ist auch der Gedanke ungriechisch, der hier ausgedrückt sein soll: die Erinnyen treiben die Jünglinge zur That an; für Orestes könnte man allenfalls noch an des Vater's Flucherinnys denken, obgleich er im Mythus nur auf Apollon's Gebot handelt, und eine Erinnys, welche ihn hier antriebe, dann, nach vollbrachter That verfolgte, ist auch undenkbar; mit Pylades und seiner Ermordung des Aigisthos haben aber die Erinnyen nach griechischen Vorstellungen schlechthin Nichts zu thun.



blössten Hals. Wer die hinter Klytaimnestra erscheinende Frau sein soll, weiss ich nicht, eine Erinnys ist's nicht (s. Note 19), vielleicht eine Dienerin Klytaimnestra's. Der Jüngling am Ende rechts scheint, wie Elektra Aigisthos, Klytaimnestra mit dem erhobenen Gefäss eher anzugreifen, als zu vertheidigen. Das Fragment einer auf diesen Jüngling folgenden langbekleideten und, wie es scheint, einen Bogen haltenden Figur entzieht sich der Deutung; Rathgeber's Gedanke an eine abschliessende, nicht zur Handlung gehörige Eckfigur (eine Hore), wie sie vielfach an Sarkophagen bekannt sind, scheint mir völlig grundlos. — Als vollständig erhaltenes Exemplar der erwähnten übereinstimmenden Reihe von Orestesreliefen stelle ich den kurz zu notirenden Wiederholungen und Bruchstücken voran als

Nro. 27., das früher im Palast Barberini, jetzt im Museum Pio-Clementinum befindliche Sarkophagrelief (Taf. XXIX. Nro. 1.), abgeb. in Winckelmann's M. I. Nro. 148, im Pio-Clem. V. 22 und in der Gal. myth. 165, 619[20]). Auch hier sind Orestes und Pylades gemeinsam thätig, oder thätig gewesen, denn die That ist vollbracht; herabgestürzt von Agamemnon's angemasstem Throne liegt Aigisthos von Pylades getödtet; auch Orestes hat die Mutter ermordet, welche mit entblösstem Oberkörper daliegt, beide Jünglinge haben noch die blutigen Schwerdter gezückt, und schon erscheinen, über das auf zwei Hermen gehängte Parapetasma hinweg sichtbar, mit Schlange und Fackel bewaffnet „der Mutter grimme Hunde", die Erinnyen, bei deren Anblick Orestes sich entsetzt abwendet. Neben Pylades die alte Amme, die in der vorigen Nummer so viel ausdrucks-

20) Mehrfach besprochen, so in einer eigenen Abhandlung von Heeren, Comment. in opus cael. Mus. Pio-Clementini, Romae 1786, erweitert aus der Bibliothek der alten Lit. u. Kunst III. S. 32 in Heeren's histor. Werken III. S. 121; Eckhel im Choix de pierres gravées p. 48 ff.; Böttiger, Furienmaske S. 77 ff.; Zoëga in Welcker's Zeitschr. für a. Kunst S. 432 ff.; Feuerbach, Vatican. Apollon. S. 360, Rathgeber a. a. O. S. 115. —

voller neben Orestes sich fand, bemüht, den Jüngling vom Muttermord zurückzuhalten; neben Klytaimnestra's Leiche hockt ein Sclave, der eine kleine Ara erhoben hat, sie aus der Blutbesudelung zu retten. Dies die Mittelscene. Rechts sehen wir eine spätere des Orestesdrama's. Vom delphischen Dreifuss, bei dem die verfolgenden Erinnyen der Schlaf bemeistert hat, schleicht Orestes, vorsichtig über eine der schlafenden Jägerinen hinwegschreitend, fort zu neuer Flucht nach Athen. Links liegen drei schlafende Erinnyen, die offenbar ohne allen Sinn von der entgegengesetzten Seite des Reliefs getrennt sind. — Die Reliefwiederholungen dieser Composition sind die folgenden:

Nro. 28., Sarkophag in der Villa Giustiniani, abgeb. in der Gal. Giust. II. tav. 130. Vollständig, aber weniger gut gearbeitet und erhalten, als der Pio-Clementinische.

Nro. 29. Sarkophag in Villa Pincia, notirt von Böttiger, Furienmaske S. 77. Ebenfalls vollständig.

Nro. 30. Relief von Zoëga a. a. O. als bei dem Bildhauer Albagini 1791 gesehen. Vollständig, dem Barberinischen (Nro. 27) gleich. —

Nro. 31. Relief, 1825 zu Ostia ausgegraben, im Besitz eines Hrn. Cartoni in Rom, notirt von R. Rochette, M. I. p. 185.

Nro. 32. Bruchstück in Paris aus Villa Borghese, bei Clarac, Déscript. des ant. du musée royal. Par. 1820. p. 165, Nro. 388., Mus. des sculpt. pl. 200, Nro. 248. Die rechte Hälfte; ausser der delphischen Scene das Mittelbild mit einigen neuen Personen. Ein älterer Mann kniet neben Klytaimnestra's Leiche, und deutet auf ihre Wunde am Hals. Hinter ihm Elektra. Eine Schlange windet sich um Klytaimnestra's Arm und sie hält einen Apfel in der Hand. Beides verstehe ich nicht, denn die Schlange als Symbol der Gewissensbisse ist ein ungriechischer Gedanke. Die Erinnyen hinter dem Parapetasma sind als Porträtköpfe restaurirt. —

Nro. 33. Fragment 1801, im Museum Chiaramonti, notirt von Zoëga a. a. O. Die rechte Seite.

Nro. 34. Ein zweites Fragment daselbst, zuerst notirt von Welcker in seiner Zeitschrift für alte Kunst a. a. O., neuerlich abgeb. bei Rochette M. I. pl. 25. 2. Ebenfalls die rechte Seite; die am Dreifuss schlafende Erinnys sitzt rechts von demselben, so dass der fortschleichende Orestes nicht über sie zu steigen braucht. Neben Klytaimnestra, wie auch in den anderen Wiederholungen, der Sclave mit der Ara. —

Dass der Wiener Sardonyxcameo bei Eckhel, Choix de pierres gravées pl. 20, Gal. myth. 172, 620, welcher die Mittelgruppe des Reliefs Nro. 27 genau wiederholt, echt antik sei, glaube ich kaum. —

Nro. 35., ein bei Porcareccia in Etrurien gefundenes, in den Fussboden des achteckigen Saales im Pio - Clementinischen Museum eingelegtes Mosaik mit Orestes Muttermord, welches Millin in einer Monographie: Déscription d'une Mosaïque antique cet. Par. 1819 fol. pl. 15 herausgegeben hat, kenne ich, da ich diese Schrift Millin's nicht habe einsehn können, nur aus der kurzen Notiz Rathgeber's a. a. O. S. 116, wonach in dem Bilde „eine Figur einen Dolch schwingt, dessen rothe Scheide sie in der linken Hand hält, während eine andere vor ihr auf die Knie sinken will.“ —

Ganz kurz sei es mir gestattet, noch die etruskischen Aschenkistenreliefs des Muttermordes des Orestes, die in nicht geringer Zahl vorhanden sind, hier in einigen Beispielen anzufügen. Auch hier sind zwei Compositionen zu unterscheiden, von denen die eine mit geringen Modificationen mehrfach wiederholt ist, während die andere nur in einem Exemplar auf uns gekommen ist. Die erstere, als deren Repräsentanten wir

Nro. 36., eine alabasterne Aschenkiste im Museum der Academia von Cortona nennen, beschrieben von Uhden über die Todtenkisten der alten Etrurier in den Abhh. d. berl. Akad. v. 1816—17. S. 112 f., vgl. Rochette, M. I. p. 182, zeigt Klytaimnestra auf hohem Ruhebett liegend

von Orestes angegriffen, der das Haupt mit der Chlamys verhüllt hat, während hinter ihm eine etruskische Furie mit grosser Fackel steht. Eine zweite Gruppe, eine vor einem Jüngling auf den Knieen liegende Figur, von jenem in den Haaren ergriffen und mit dem Schwerdt bedroht benennt Uhden Aigisthos und Pylades, während Rochette behauptet, die knieende Figur sei weiblich, und Erigone zu benennen, die Tochter des Aigisthos und der Klytaimnestra, welche für ihre Eltern flehe. — Als Wiederholungen dieser Composition können gelten: Nro. 36.a eine Aschenkiste im Mus. Guarnacci, abgeb. bei Gori, M. Guarn. tab. XI. 2; Nro. 36.b, eine dergleichen in der Sammlung Cinci zu Volterra, notirt bei Rochette a. a. O. 182; Nro. 36. c, eine dergleichen im öffentlichen Museum daselbst, notirt a. a. O.; Nro. 36. d eine dergleichen in der Gallerie zu Florenz, notirt a. a. O., ungenau abgeb. in Wicar's Gal. de Flor. 20. 4. Die Erigone der Nummer 36 ist hier deutlich weiblich. — Die von Rathgeber a. a. O. S. 114 ebenfalls hieher bezogene Aschenkiste in Gori's Mus. etr. II. 125 ist bereits oben S. 653 auf Kassandra gedeutet worden. — Die andere Composition findet sich in

Nro. 37., einer nach Inghirami's Zeichnung genauer als an anderen Orten in Rochette's M. I. pl. 29. A. 1. abgebildeten, fragmentirten Aschenkiste des Mus. Guarnacci zu Volterra[21]). Es sind, wie Rochette bemerkt hat, zwei Scenen und Gruppen von 4 Personen zu trennen. Rechts zu äusserst wird der zu Boden geworfene Aigisthos von Pylades ermordet; beide Personen sind stark beschädigt und es fehlen ihnen die Beischriften. Sodann sehn wir Orestes, der seiner vor ihm auf den Knieen liegenden Mutter (*CLVTVM-STA* rückl.) das Schwerdt in den Nacken bohrt. — In der

21) Auch abgeb. in Micali's M. I. tav. 47 in Inghirami's Mon. etr., tomo di corredo, Ser. VI. tav. A. 2, vgl. Uhden a. a. O. S. 44 f., Rochette a. a. O. S. 178 ff., Rathgeber a. a. O. S. 114 und oben S. 625.

zweiten Scene finden wir Orestes (*VPSTE* rückl.) und Pylades (*PVLVCTRE* rückl.) auf einen Altar geflohen, während eine etruskische Furie mit der Fackel und der etruskische Charon (*XARVN*) mit dem Hammer aus dem Boden aufsteigen, eine völlig ungriechische Idee. — Auch zwei etruskische Spiegel enthalten Klytaimnestra's Mord, und zwar in nicht verächtlicher Darstellung

Nro. 38., Spiegel in Gerhard's Besitze, gezeichnet in dessen etr. Spiegeln II. Taf. 137. Orestes (*VPVSΘE* rückl.) hat Klytaimnestra (*CLVTVMSTA*) zu Boden geworfen, umfasst ihren ihren Hals und bedroht mit dem Schwerdt ihre nackte Brust, welche sie, den Sohn zu rühren, mit der linken Hand gegen ihn erhebt. — In

Nro. 39., einem Spiegel des berliner Museums, abgeb. ebendas. Taf. 138. wird die zu Boden geworfene Klytaimnestra (*CLVTVMSΘA* rückl.) von dem gewappneten Orestes (*VPVSΘE*) im Haar ergriffen und mit dem Schwerdt bedroht, während sie die rechte Hand flehend nach seinem Kinn ausstreckt. Hinter Orestes eine etruskische Furie (*NAΘVM* rückl.) mit schlangenumringeltem Arm, borstigem Haar und langen Zähnen. Im Griff Jason (*HEIASVN*) im Drachenkampf.

An die Darstellung Nro. 37 schliessen wir die Notiz über eine beträchtliche Zahl von etruskischen Aschenkisten [22]), welche zwei Jünglinge, deren einer mehrfach einen abgehauenen Kopf (angeblich den des Aigisthos) an den Haaren hält, auf einen Altar geflohen, von Bewaffneten angegriffen enthalten. Es sollen dieselben die Verfolgung des Orestes und Pylades durch Aigisthos Diener, welche vom Angriff abstehn, als sie Orestes erkennen, nach Euripides Elektra Vers 777. (B) darstellen. Folgende Exemplare mögen als Repräsentanten genügen, da ich von der Richtigkeit der Erklärung nach manchen Einzelheiten, auf welche hier einzugehn für etruskische Monumente nicht der Raum ist, nicht überzeugt bin: A. abgeb. bei Gori, Mus. etr. II. 150 vgl. Uhden a. a. O.

22) Vgl. Rathgeber a. a. O. S. 116.

S. 43; B. u. C. abgeb. bei Inghirami Mon. etr. Ser. VI. tav. A. 5; D. u. E. daselbst Ser. I. tav. 58 u. 59; F. G. siehe Rochette M. I. S. 182—184 und vergl. noch Rathgeber a. a. O. S. 114. Note 95. — Aber, retten wir uns aus diesem Wust etruskischer, halbbarbarischer Ideen und Arbeiten in die lichte und reine Sphäre griechischer Kunst, in der uns eine interessante Denkmälerreihe erwartet, welche

III. Orestes nach dem Muttermorde

zum Gegenstande hat, und zwar zunächst

1. Orestes von den Erinnyen verfolgt.

In diese Abtheilung fassen wir diejenigen Monumente zusammen, welche Orestes entweder fliehend, oder gegen die Erinnyen auf einem Altar oder auf dem delphischen Erdnabel Schutz suchend zeigen. Die letzteren bezeichnen schon das delphische Local, wo Apollon Orestes sühnte, und von wo er ihn unter Hermes Geleit nach Athen zur Lösung durch Athene's und ihrer Areiopagiten Richterspruch entsandte; auf diese in mehren sehr interessanten Bildwerken dargestellte Scene werden wir hinübergeleitet, indem wir die Monumente voranstellen, welche Orestes flüchtig enthalten, und diejenigen folgen lassen, in denen er auf den Altar oder den Omphalos kniet. —

Nro. 40. Unteritalischer Krater der Coghil'schen Sammlung (Taf. XXIX. Nro. 3.), abgeb. in Millingen's Vases Coghil pl. 29. 1 [1]). Orestes, nackt bis auf das flatternde Chlamydion, das gezogene kurze Schwerdt in der Rechten, die Scheide in der Linken, flieht zurückblickend vor einer Erinnys, welche die rechte Hand nach ihm ausstreckt, als wolle sie ihn ergreifen. Die Erinnys ist geflügelt, hat Schlangen im Haar und eine Schlange in der linken Hand, im Uebrigen trägt sie das gewöhnliche Kostum der Erinnyen, den kurzen, gegürteten Jägerinenchiton mit

1) Vgl. Rathgeber a. a. O. S. 117. Nro. 7. —

Kreuzbändern über die Brust [2]). Sie sowohl, wie Orestes trägt Stiefeln. Der Revers enthält gleichgiltige Mantelfiguren. —

Nro. 41. Amphora aus der Basilicata im Museum zu Neapel (Gerhard u. Panofka Neap. a. B. S. 283 Nro. 968) auf beiden Seiten mit Bildwerken zur Oresteia geschmückt. Auf dem Avers (Taf. XXIX. Nro. 2), abgeb. bei Rochette M. I. pl. 36 [3]) Orestes Verfolgung durch zwei Erinnyen. Nicht auf das Ergreifen des Schuldigen kommt es an, der Muttermörder soll in ruheloser Jagd umgetrieben werden über Land und Meer [4]), deshalb schreitet die eine Erinnys ihm voran, während die andere ihm folgt. Diese trägt in beiden Händen Schlangen, jene hält Orestes eine Schlange entgegen, während sie in der anderen Hand einen Spiegel trägt, ein merkwürdiges Symbol der Erinnerung. Ob nun freilich das in diesem Spiegel erscheinende Gesicht das „gekrönte Bildniss Klytaimnestra's" ist, wie Rathgeber S. 119, nach Rochette S. 186 f. sagt, ist mir zweifelhaft. Orestes vertheidigt sich hier, wie auch sonst mehrfach mit dem Schwerdt gegen die Verfolgerin. Die Erinnyen sind länger bekleidet, als gewöhnlich. — Der Revers bietet die Scene in Delphi unten Nro. 56. Taf. XXIX. Nro. 11. —

Hieran reihen wir die Darstellungen, in welchen Orestes, von den Erinnyen gedrängt, in höchster Noth schutzsuchend auf einen Altar kniet, welcher den delphischen, aber auch einen anderen bedeuten kann; denn Orestes ist von Stadt zu Stadt geflohen, ehe er Delphi erreichte. Das delphische Local ist wenigstens in dem ersten dieser Bildwerke nicht bezeichnet.

2) Ueber das Erinnyenkostum mich hier zu verbreiten, ist nicht der Raum, es ist auch jetzt zur Genüge bekannt, dass die griechische Kunst diese Wesen als ernste, schöne Jungfrauen, als Jägerinen charakterisirt. Vgl. Böttiger: die Furienmaske und Müller's Handbuch §. 398. Anm. 5. — 3) Vgl. Rathgeber a. a. O. S. 119. Nro. 18. — 4) S. Aischylos Eumen. Vs. 76. Vgl. N. Rhein. Mus. II. S. 300 ff. —

Nro. 42. Schöne hamilton'sche Vase (Taf. XXIX. Nro. 10.), abgeb. bei Tischbein III. 23 [5]). Die hochgeschürzten Jägerinen, mit Stiefeln an den Füssen, Schlangen in der Hand, treten von beiden Seiten zu Orestes heran, welcher, das Schwerdt in der Rechten, die Scheide in der Linken, den Pilos zurückgeworfen in der ausdrucksvollsten Geberde der Angst mit einem Bein auf den Altar kniet. — In

Nro. 43., dem Gemälde am Halse einer Vase in Neapel, deren Hauptbild Perseus und Medusa enthält, (Taf. XXIX. Nro. 5), abgeb. bei Rochette M. I. pl.76. Nro. 8, vgl. S. 419, ist das delphische Local bezeichnet. Orestes kniet hier auf einem niedrigen Altar, neben dem Lorbeerreiser aufspriessen. Von rechts her, vorbei an einer dorischen Säule, der Andeutung der Tempelarchitektur eilt eine Erinnys mit der Fackel auf ihn zu, während andererseits eine Frau mit grossen und eiligen Schritten, erschreckt umblickend entflieht. Sie trägt einen Gegenstand, den Rochette für das Fragment eines Sessel's hielt, wonach er die Frau Klytaimnestra benannte. Dies hat nicht die geringste Wahrscheinlichkeit für sich, denn Klytaimnestra's Schatten dürfte nicht entweichend dargestellt werden; auch passt dazu die heftige Bewegung keineswegs. Mit besserem Rechte erinnert daher der Herausgeber daran, dass der fragliche Gegenstand auch wohl einen Tempelschlüssel bedeuten könne (s. oben S. 580), wonach die Frau, als κλειδοῦχος, die delphische Priesterin wäre. Dies ist jedenfalls richtiger, und für die Priesterin passt es auch, dass sie voll Entsetzen aus dem Tempel entweicht, den sie durch die Anwesenheit des Mörder's mit gezogenem Schwerdt und der Graunerinnys entweiht sieht. Vgl. Aischylos Eumeniden Vs. 34 ff. und unten Nro. 49. — In anderer Weise ist das delphische Local bezeichnet in

Nro. 44., einem Rhyton in Neapel, abgeb. bei d'Han-

5) Rathgeber a. a. O. S. 117. Nro. 6.

carville II. 30 u. 31 [6]). Orestes, von zwei Erinnyen mit Fackeln verfolgt kniet, grade wie in Nro. 42 auf den Altar, so hier auf den heiligen Erdnabel, den Omphalos im Tempel des Apollon. Diesen nämlich, nicht den delphischen Bienenkorb, wie Rathgeber S. 117 [7]) und in der allg. Encyclop. Sect. III. Bd. 4. wollte, müssen wir mit Rochette in einem bald eiförmigen, bald halbrunden Gegenstande erkennen, der in unseren folgenden Orestesbildwerken ständig wird, und bald mit Binden, bald, wie hier, mit Wollflocken bedeckt und geschmückt, auch noch auf vielen anderen Denkmälern aller Kunstgattungen erscheint [8]). — Ehe wir uns zu den ungleich zahlreicheren und zugleich bedeutenderen Bildwerken wenden, welche Orestes Sühnung durch Apollon darstellen, müssen wir kurz noch die Scene der Verfolgung auf einigen Kunstwerken anderer Gattungen betrachten. Erinnert sei hier daran, dass die Reliefe, welche (oben Nro. 26 ff.) den Muttermord darstellen, die Verfolgung durch die Erinnyen mit Orestes That auf's Engste verbinden, indem hinter dem Parapetasma die Verfolgerinen mit Schlangen und Fackeln versehn heranstürmen. Aus römischem Kunstkreise sind hier zwei Lampen anzuführen.

Nro. 45., Lampe abgeb. in Passeri's Lucernae fictiles II. tab. 101 mit Cursivinschrift [9]). Orestes, das gezückte Schwerdt in der Hand, wird von den beiden Erinnyen angegriffen. —

Nro. 46., Lampe, der Durand'schen Sammlung (Cat. Dur. Nro. 1381), abgeb. bei Rochette, M. I. S. 155 als Vignette 5, vgl. S. 197 f. [10]). Orestes kniet am Omphalos

6) Vgl. Rathgeber S. 117. Nro. 12. — 7) Vgl. dessen Artikel: Orakel in Bildwerken in der allg. Encyclop. Sect. III. Bd. 4. — 8) Vgl. Passow in Böttiger's Archäologie und Kunst, Stück 1. S. 158, Rochette M. I. S. 188 f., Müller, Aeschylos Eumeniden S. 101 f., Handbuch §. 362. Anm. 5. — 9) Passeri's Lucernae fehlen auf unserer Bibliothek; vgl. Rathgeber a. a. O. S. 117. Nro. 8. — 10) Vgl. Rathgeber a. a. O. S. 119. Nro. 16.

den er umfasst, und vertheidigt sich mit dem Schwerdt gegen eine auf ihn andringende Schlange, eine durch den beschränkten Raum bedingte Abbreviatur der in anderen Bildwerken mit der Schlange in der Hand gegen Orestes anstürmenden Erinnys. — Die etruskische Kunst hat sich auch diesen Gegenstand nicht entgehn lassen; wir haben mehre Aschenkistenreliefs mit Orestes Verfolgung, von denen ich hier folgende als Beispiele notiren will:

Nro. 47., Aschenkiste abgeb. in Gori's Mus. etruscum II. tab. 151 [11]). Orestes und Pylades, von zwei Erinnyen mit Fackeln angegriffen, knieen, die Schwerdter zur Vertheidigung gezogen, auf einen Gegenstand, welcher in der Zeichnung als ein unbehauner Stein erscheint, der aber sehr wohl den von Gori nicht erkannten, vielleicht auch schlecht erhaltenen Omphalos darstellen kann. Die Composition ist sehr lebendig. — In

Nro. 48., einer Aschenkiste im öffentlichen Museum zu Volterra, abgeb. in Inghirami's Mon. etr. Ser. I. tav. 25 [12]) ist die Zahl der Erinnyen, welche den in der Mitte allein stehenden und sich mit dem Schwerdt vertheidigenden Orestes mit Fackeln und Hämmern angreifen, grösser; es sind nämlich vier mit Sicherheit zu erkennen, während eine am linken Ende stehende fünfte Figur einen nicht deutlich erkennbaren Gegenstand hält. — Auch in

Nro. 49., einer zweiten, ebendas. befindlichen Aschenkiste, welche Uhden, über die Todtenkisten der alten Etrusker S. 43 f. [13]) beschreibt, wird der in der Mitte allein stehende und mit dem Schwerdt um sich hauende Orestes von fünf Erinnyen, deren drei von rechts, zwei von links gegen ihn andringen, mit Fackeln, Hämmern und Stäben angegriffen. — Endlich in

Nro. 50., einer von Zoëga, Bassirilievi I. tav. 39 [14])

11) S. Rathgeber a. a. O. S. 116. Nro. 1. — *12)* Vgl. Rathgeber a. a. O. S. 116. Nro. 4. — *13)* Vgl. Rathgeber a. a. O. S. 116. Nro. 2. — *14)* Vgl. Rathgeber a. a. O. S. 116. Nro. 3.

veröffentlichten Aschenkiste sehn wir Aehnliches; es sind fünf Erinnyen, die auch hier Orestes, zum Theil aber mit Schwerdtern zum Theil mit Fackeln angreifen. Orestes kniet mit dem einen Bein auf den Altar in der Mitte und vertheidigt sich mit dem Schwerdt; Pylades steht ihm, ebenfalls mit gezogenem Schwerdt gegen die Verfolgerinen kämpfend, links zur Seite. Richtiger, als in Nro. 47 ist hier Orestes als der eigentlich Verfolgte von dem Freunde unterschieden, welcher nur den Freund zu vertheidigen sucht. —

Zu der folgenden Abtheilung, welche

2. Orestes Sühnung in Delphi [15])

enthält, machen die folgenden Vasengemälde einen Uebergang, indem sie Apollon schützend für den verfolgten Orestes eintretend darstellen.

Nro. 51. Krater (vaso a campana), von Neapel nach Copenhagen gekommen und einzeln edirt von Thorlacius: Vas Italo-Graecum, Orestem ad Delphicum tripodem supplicem exhibens cet. Havn. 1826 in 4., und danach in Müller's D. a. K. II. 13. 148 [16]). Orestes von zwei Erinnyen, mit Fackel und Schlangen verfolgt, sitzt ermattet hingesunken auf der Basis des Omphalos, neben dem der heilige Lorbeerbaum emporspriesst, und hinter dem der grosse Dreifuss steht. Er sucht sich mit dem kurzen Schwerdt zu vertheidigen, während Apollon, neben dem Dreifuss stehend, ein Lorbeerreis in der Linken, die rechte Hand als *ὑπερχείριος* schützend über seinen Flüchtling ausstreckt. — Der Revers ist aussermythisch, vielleicht sepulcral. — *Aehnlich* ist das Motiv aber verschieden die Composition in

Nro. 52., dem Bilde am Halse der grossen Amphora von Ruvo in Berlin (Nro. 1003) (Taf. XXIX. Nro. 4), ab-

15) Vgl. de Witte, Ann. XIX. S. 413 ff. — *16)* Vgl. Rathgeber a. a. O. 118. Nro. 14. und Müller's Dorier (2. Ausg. v. Schneidewin) I. S. 335. Note 4.

geb. in Rochette's M. I. pl. 35 und in Gerhard's apul. Vasenbb. Taf. 6. Orestes kniet mit gezücktem Schwerdt auf der Basis des eiförmigen, mit Wollflocken bedeckten Omphalos, den er mit der Linken umfasst. Rechts entweicht die von einer Tempeldienerin mit der Patera begleitete, ganz in das Gewand eingehüllte und verschleierte Pythia [17]) entsetzt über die Entweihung des Omphalos und des Tempel's in eiliger Flucht. Von links her stürmt eine geflügelte, mit der Fackel und dem Schwerdt bewaffnete Erinnys heran gegen Orestes, welcher jedoch der auf seinem Dreifuss, einen Lorbeerzweig im linken Arm, sitzende Apollon die Rechte gebietend und zurückweisend entgegenstreckt. — Am Bauch des Gefässes in zwei Reihen nach Gerhard a. a. O. das Opfer des kolchischen Widders, nach Rochette, M. I. S. 194 f. Der Mythus der Pelopiden (s. Schol. Eur. Orest. 810); in der untersten Reihe ein Wettrennen; auf dem Revers: kalydonische Eberjagd. —

Eine sehr eigenthümliche Composition ist die von

Nro. 53., einer grossen Amphora aus Neapel in der vaticanischen Bibliothek (Taf. XXIX. Nro. 8), abgeb. bei Rochette, M. I. pl. 38 [18]), indem hier, wie auch in der folgenden Nummer Athene eintritt, folglich auf Athen, als den Ort hingewiesen wird, wo Orestes Freisprechung erfolgen sollte, und auf die Gottheit, durch welche dieselbe bewirkt wurde. Auch hier kniet Orestes noch als Verfolgter auf den delphischen Altar, während eine mit der Lanze bewaffnete Erinnys oben rechts, vor der Erscheinung der riesenhaft grossen Athene, welche die Hand schützend über Orestes ausstreckt, erschreckt, zurückweicht. Auch Apollon ist nahe; auf eine Stele gelehnt, den Lorbeerzweig in der

17) Rochette S. 194 und Gerhard, Berl. ant. Bildw. S. 287 und in den apul. Vasenbb. wollen Klytaimnestra's Schatten erkennen, worin ich nicht beistimmen kann; s. oben zu Nro. 43. — 18) Zuerst edirt von A. Visconti in den Dissertationi dell' Accademia Romana (Roma 1825. 4.) II. p. 559 ff., welche ich nicht einsehn konnte. —

Hand rechts neben dem Altar in völliger Ruhe. Ueber Orestes sitzt, Athene zugewandt, die beschwingte Nike; es handelt sich hier ja um einen Streit der Urnachtgötter und des jungentspross'nen Götterstamm's, wie mehrfach in Aischylos Eumeniden hervorgehoben wird, und in diesem Streit werden die jungen Götter, wird Athene siegen. — Am Hals der Vase Artemis mit Rehen fahrend, der Revers des Bauches ist bakchisch, der des Halses enthält ausser vegetabilischem Ornament, das auch die Theile des Bauches an den Henkeln füllt, den Kopf des Sonnengottes (?). — Der Bedeutsamkeit der Compositionsmotive nach behauptet in dieser ganzen Reihe den ersten Platz

Nro. 54., eine Amphora, welche durch einen Hrn. Paroi nach Paris, dann in Hope'schen Besitz kam, und deren jetzigen Aufbewahrungsort ich nicht kenne (Taf. XXIX. Nro. 9), abgeb. in Millin's Mon. inéd. II. 29, in dessen Peintures de Vases II. 68 und in der Gal. myth. 171, 623. In der Mitte des Bildes und als Centrum der Composition kniet Orestes an dem mit dem Agrenon übersponnenen *Omphalos*, hinter dem der Dreifuss steht. Um ihn gruppiren sich die übrigen Personen in strenger Responsion sowohl der Figuren wie der geistigen Bedeutung. Zunächst rechts an Orestes, über den Dreifuss hervorragend und, weil von diesem gedeckt, nur halb gemalt, eine Erinnys, welche zürnend auf Orestes herunterblickt und ihm mit geschwungener Schlange droht. Sie vertritt die augenblickliche Verfolgung. Es entspricht ihr links Apollon, der den augenblicklichen Schutz darstellt. Eine herrliche Jünglingsfigur tritt er an dem mit Binden und Votivbildern geschmückten Lorbeerstamm vorbei, seinem Schützling nahe, den Blick auf eine zweite Erinnys geheftet, welche, ungleich ruhiger, als ihre Schwester, sich zum Weggehn anschickt, indem sie noch den Blick auf Apollon heftet. Offenbar ist in diesen Personen die Situation gegeben, welche, nur bewegter gefasst, Aischylos in den Eumeniden Vs. 187 ff. — 223

darstellt. Apollon hat den Erinnyen angekündet, dass über Orestes in Athen gerichtet werden solle, die Erinnyen eilen dorthin, er aber kündigt an, dass er auch dort seinen Schützling vertheidigen werde. Die hier sich entfernende Erinnys also vertritt die Anklage, welche gegen den Muttermörder vor dem Gerichte des Areiopagos erhoben werden wird. Ihr entspricht Athene rechts, in der sich Orestes Rettung durch die Freisprechung des heiligen Gerichtes repräsentirt. Den Fuss auf eine kleine Ara gestellt redet sie zu Orestes, der zu ihr demüthig emporblickt. Endlich sehn wir oben in den beiden Ecken des Gemäldes noch zwei einander entsprechende Brustbilder. In demjenigen rechts, einer verschleierten Frau, wird Klytaimnestra's Schatten erkannt, der Jüngling im Pilos auf der anderen Seite ist offenbar Pylades, Orestes treuer Begleiter. Auch diese beiden Personen stehn in gegensätzlicher Entsprechung; denn wie Pylades als Freund und Genosse des Orestes den Wunsch seiner Freisprechung, so vertritt Klytaimnestra das Verlangen seiner Verurteilung; die Sache selbst aber wird unter den Göttern verhandelt. Halten wir die geistige Bedeutung der vier Hauptpersonen des Bildes fest, so zeigt sich wie geistvoll es ist, dass der Maler Athene mit Orestes, Apollon mit der Erinnys redend darstellte: Gegenwart und Zukunft sind so verbunden; auch in Athen wird Apollon der Erinnys, Orestes vertheidigend, gegenüberstehn, das sagt er ihr, die zum Gerichte fortgeht; und in Athen wird ebenfalls Orestes vor Athene, an ihrem Bilde knien, und schon hier spricht sie zu ihm das tröstliche Wort, dass sie ihn nicht verstossen wird, wie ihn Apollon nicht verstossen hat. Der Angeklagte und sein Anwalt sind in die Mitte gestellt, zwischen die Anklägerin und die Richterin, die Anklage und die Freisprechung. Und indem nun über Athene Klytaimnestra, über der Haupterinnys Pylades erscheint, sind die beiden grossen Gegensätze, welche die Composition beherrschen, gleichmässig durch das ganze Bild vertheilt. —

Ein von Strahlen umgebenes Halbrund oben im Bilde mag die Sonne bedeuten, und auf Apollon's reines Heiligthum bezogen werden. — Der Revers (bei Millin, Peint. de Vases II. pl. 67) ist bakchisch. —

Orestes Entsühnung durch Apollon (s. Aischyl. Eumen. Vs. 220 f. und Vers 395 ff. Müller) stellen vier Vasenbilder in dreifach verschiedener Art dar. Von ihnen ist das ungleich interessanteste:

Nro. 55., das Gemälde an einem Oxybaphon von Armento im Besitze des Baron Lotzbeck (Taf. XXIX. Nro. 7), abgeb. in den Monumenten des Instituts Vol. IV. tav. 48, erklärt von de Witte, Ann. XIX. S. 418 ff. [19]). Orestes sitzt mit trauriger Miene auf der Basis des mit Wollflocken bedeckten Omphalos, das nackte Schwerdt in der Hand. Hinter ihm steht Apollon, den Lorbeerstamm in der Linken; mit der Rechten hält er ein Ferkel über Orestes Haupt und Hand, so dass dessen Blut auf die mit Mutterblut besudelte rechte Hand träuft, die noch das Schwerdt hält; denn durch Ferkelblut wurde die Sühnung des Mörders vollzogen, vgl. Müller: Aischylos Eumeniden S. 146, Dorier I. S. 335 de Witte a. a. O. S. 426 ff. Hinter Apollon steht seine Schwester Artemis als Jägerin mit zwei Speeren und im kurzen, gegürteten Chiton. Während diese heilige Handlung vorgeht, sind die verfolgenden Erinnyen in Schlaf versunken; zwei dieser grauenvollen Jägerinen liegen tief schlummernd in malerischer Gruppe da. Aber schon naht der Augenblick neuer Verfolgung; Klytaimnestra's Schatten ist, wie in Aischylos Eumeniden Vs. 94 ff., zu den schlafenden Erinnyen getreten, und richtet an sie, auf Orestes weisend, ihre Ermahnungen und Vorwürfe, dass sie ihres Amtes vergessen haben, den Muttermörder zu verfolgen. Und nicht fruchtlos redet sie, denn eine halb aus dem Boden auftauchende

19) Früher bereits edirt von Feuerbach im Tübinger Kunstblatt v. 1841 Nro. 84 ff. Vgl. Bull. 1842 S. 33 f., 1844. S. 84, 1846, S. 92; arch. Ztg. 1844. Nro. 19. S. 317, 1846. Nro. 40. S. 258.

Erinnys ist bereits erwacht, und wird sogleich die Schwestern wecken, ganz wie bei Aischylos a. a. O. Vs. 125. — Aus diesem Bilde kann man so recht die geistreiche Reproduction der Poësie durch die bildende Kunst kennen lernen, denn in der Uebereinstimmung mit Aischylos wie in den Abweichungen von ihm liegt gleich viel Takt. Da es darauf ankam, die Sühne durch Apollon zur Anschauung zu bringen, durfte Orestes nicht fliehend dargestellt werden, und weil er nicht eben fliehend gemalt ist, sondern noch in der Sühnung ruhig sitzt, durften die beiden schlafenden Erinnyen nicht erwachend gebildet werden. Und doch wieder musste an dies Erwachen und die neue Verfolgung erinnert werden, deshalb hat der Maler eine von den beiden schlafenden Schwestern getrennte Erinnys wachend gemalt. — Zwei andere Vasenbilder, zeigen die Sühnung in anderer Auffassung, nämlich durch Uebergabe des Lorbeerreises an Orestes, vgl. Rochtte, M. I. S. 184. Note 4.

Nro. 56. Reversbild der oben als Nro. 41 besprochenen Amphora aus der Basilicata in Neapel (Taf. XXIX. Nro. 11.), abgeb. bei Rochette, M. I. pl. 37 [20]). In der Mitte sitzt Apollon mit der Lyra im linken Arm, auf dem mit Wollbinden bedeckten halbkugelförmigen Omphalos. Orestes steht vor ihm, das Schwerdt in der Scheide in der rechten Hand, zwei Lanzen in der Linken, im Wanderkostum, mit zurückgeworfenem Petasos, bereit, das sühnende Lorbeerreis von Apollon zu empfangen, und dasselbe gegen sein blutiges Schwerdt einzutauschen, so dass in sehr wirksamer Weise der Moment der Reinigung des Mörders ausgedrückt ist. Hinter Orestes steht eine Frau mit dem bezeichnenden Gestus der Ueberredung [21]), in welcher Rochette gewiss mit Recht Elektra erkennt. Denn wenn wir auch sonst nur Wissen, dass diese ihren Bruder später nach Athen beglei-

20) Gerhard und Panofka, Neapels ant. Bildw. S. 283, Rathgeber S. 119. Nro. 18. — 21) Vgl. Rochette, M. I. p. 118. Note 5.

tete [22]), so können wir doch hier nur eine menschliche Genossin des Agamemnoniden erkennen, für die uns allein Elektra's Name zu Gebot steht. Ihre Geberde aber drückt die überredende Bitte an Apollon aus, den Bruder zu reinigen. Auch Pylades hat den Freund begleitet, und steht, wie jener, im Wanderkostum hinter Apollon, die Entscheidung erwartend. Hinter diesem sitzt auf dem Dreifuss eine Frau, welche eine Tänie hält, und die, lorbeerbekränzt, langgewandet und an dieser bezeichnenden Stelle füglich nur die Pythia sein kann, während nach Analogie der vorigen Nummer auch an Artemis gedacht werden könnte. Jedoch ist diese nicht bezeichnet. — In ähnlicher Weise fasst die Sühnung

Nro. 57., ein hamilton'sches Vasenbild, abgeb. in Tischbein's Vases d'Hamilton II. pl. 10 [23]). Apollon sitzt hier auf einem zierlichen Stuhle, einen Lorbeerzweig in der vorgestreckten Rechten, die Lyra in der linken gesenkten Hand. Orestes sitzt auf der Basis des delphischen Dreifusses, der, hier den grossen Kessel tragend, hinter dem Flüchtling steht. Er schaut zu Apollon rückwärts empor und lehnt fast vertraulich an dessen Knie. Anstatt des Schwerdtes hält er hier einen Speer, auf den er die Rechte stützt. Elektra, in reicher Gewandung, die Strahlenstephane im Haar, tritt von links her mit der ausdrucksvollen Geberde freudiger Ueberraschung zu dem Bruder heran. Der Frieden der Katharsis liegt in diesem Bilde. —

Eine dritte Weise der Sühnung des Orestes, durch Abschneiden einer Locke nämlich, was ich nur so verstehn kann, dass der Gott den Schutzflehenden als einen ihm Geweihten gleichsam in Besitz nimmt [24]), enthält,

Nro. 58., eine Vase im britischen Museum (Taf.

22) S. Winckelmann, M. I. Nro. 151, Böttiger, Furienmaske S. 63. Note 104. — 23) Feuerbach a. a. O. S. 364, Rathgeber S. 119. Nro. 20. — 24) Vgl. de Witte a. a. O. S. 415 und 430.

XXIX. Nro. 12), abgeb. Ann. XIX. tav. d'agg. X., in den Contents of the brit. Mus. Nro. 102, die in dem bisher erschienenen ersten Bande des Vasenkatalog's noch nicht verzeichnet ist [25]). Orestes kniet mit zurückgeworfenem Petasos auf der Basis des undeutlich gemalten Omphalos [26]). Apollon mit Lorbeerzweig und Patera steht bei ihm, in der Rechten eine Scheere, mit welcher er Orestes eine Locke abzuschneiden im Begriffe ist. —

Auch auf dem Gebiete der Plastik ist Orestes in Delphi nachweisbar. Zunächst erinnere ich an jene Nebenscenen rechts auf den Reliefen mit Klytaimnestra's Tod (oben Nro. 26ff.), sodann sei eine kleine Bronze, einst in Bröndstedt's Besitze erwähnt, abgeb. als 4. Vignette in Rochette's M. I. p. 154, vgl. p. 185. Note 2, welche wenigstens möglicher Weise das enthält, was Rochette zweifelnd [27]) in derselben sah, nämlich Orestes auf den delphischen Altar geflüchtet, so eben wieder von den Erinnyen erschreckt, und bereit, sich gegen dieselben mit dem jetzt mit dem rechten Unterarm weggebrochenen Schwerdt zu vertheidigen. Unzweifelhaft aber stellt in seinem jetzigen Zustand Orestes in Delphi dar:

Nro. 59., ein Relief im Museo Borbonico, abgeb. Mus. Borb. IV. 9 und bei Rochette M. I. pl. 32. 2. Absolut nach dem Motiv der Gemme des Dioskurides mit Diomedes, der vom Altar steigt, ist hier Orestes in dem Augenblick gebildet, wo er über die schlafenden Erinnyen fort, deren eine an der Stelle der erschlagenen Tempel-

25) Vgl. Feuerbach im Kunstblatt v. 1841. S. 358, Rathgeber a. a. O. S. 119. Nro. 19, Müllers Dorier I. 335. Note 4. Was bei Rathgeber die Citirung von Pio-Clem. V. 22 soll, verstehe ich nicht. — Die Inschrift auf der Basis des Omphalos ist modern. — 26) Dieser war früher verkannt, weshalb an den angef. Orten Müller u. Rathgeber sagen: Wollbinden hangen von Orestes Armen. — 27) „On pourrait rapporter au même type" cet. Vgl. Rathgeber a. a. O. S. 117. Nro. 9.

wächterin der Gemme liegt, entflieht. Namentlich durch diese Erinnys wird die neue Scene bezeichnet, denn die kleine Apollonstatue auf der Stele rechts könnte auch für die troische Begebenheit passen und der Lorbeerbaum nebst dem schlangenumwundenen Dreifuss ist Ergänzung. Die Nachbildung jener Gemme oder ihres Motiv's geht so weit, dass auch unser Orestes die Chlamys um die linke Hand gewickelt hat, als trüge er das Palladion, und dass nur das Bild fehlt[28]). — Hieneben führe ich noch einen geschnittenen Stein des Gegenstandes, den einzigen, so viel ich weiss, bisher bekannten, an:

Nro. 60., Gemme, abgeb. in Passeri's Mus. etruscum III. S. 130 [29]). In dem auch hier, ganz nach dem Motive der Aschenkistenreliefe, mit dem nackten Schwerdt in der einen, der Scheide in der anderen Hand auf einen Altar geflohenen Jüngling ist gewiss nicht, wie der Herausgeber wollte, ein mithrischer Krieger, sondern nur Orestes zu erkennen. —

Auf etruskischem Kunstgebiet notiren wir in aller Kürze

Nro. 61., eine Spiegelkapsel mit Relief im Catal. Beugnot Nro. 390. abgeb. in Gerhard's etr. Spiegeln I. 21. 1. Das ganze Geräth besteht aus zwei durch Scharniere verbundenen, gewölbten Patten, welche eine dritte mit dem Relief einschliessen. Orestes kniet, das Schwerdt und einen Lorbeerzweig in der Hand, auf dem Omphalos. Links der ganz gerüstete Pylades mit gezogenem Schwerdt entweichend,

28) Ich kann den Zweifel nicht verschweigen, ob nicht doch vielleicht Diomedes gemeint, und die Erinnys erst durch Ergänzung zu dem geworden ist, was sie jetzt darstellt. Grade über der gewandumhüllten Hand des Orestes - Diomedes, welche für Orestes keinen Sinn hat, beginnt die Restauration; könnte nicht ein Palladion ursprünglich vorhanden gewesen sein, an dessen Stelle der Ergänzer, vielleicht durch eine frühere Restauration an der Erinnys veranlasst, Lorbeer und Dreifuss bildete? — 29) Vgl. Rochette, M. I. p. 185.

rechts eine mit der Streitaxt bewaffnete Erinnys, welche Orestes mit ihrer Waffe angreift. — Das Ganze ist vom Rost stark zerfressen. —

3. Orestes Freisprechung in Athen.

Als eine bemerkenswerthe Thatsache muss hier voran bemerkt werden, dass dieser bedeutende Gegenstand bisher nur in Kunstwerken der späteren Zeit, nicht in Vasengemälden bekannt ist. Ueber eine vorgebliche Ausnahme hievon kann ich mir kein eigenes Urteil erlauben, da ich das Werk Panofka's Antiquités du Musée Pourtalès nicht habe einsehn, also die Begründung für das pl. 7 (und bei Rochette M. I. pl. 40) abgebild. Vasengemälde nicht habe prüfen können, welches Orestes vor dem Gerichte des Areiopagos darstellen soll; s. Müller, Handb. S. 719. — Die älteste Darstellung des calculus Minervae dürfte in dem von Millingen, Recueil de méd. Gr. (Roma 1812) pl. III. Nro. 9 [1]) p. 53 ff. neuerklärten Reversbild tegeatischer Münzen (Taf. XXIX. Nro. 13) gegeben sein, in dem Athene einem ihr gegenüberstehenden Krieger, Orestes, einen Gegenstand, wahrscheinlich ein ehrnes Täfelchen, das freisprechende überreiche, während ein zwischen beiden Personen stehendes kleines Mädchen den *καδίσκος* halte. Die übrigen Monumente gehören der römischen Kunstzeit an. Unter ihnen stellen wir als ein literarisch überliefertes voran.

Nro. 62., die zwei Skyphen mit Reliefſiguren von Zopyros, aus Pompeius Zeit, von denen Plinius XXXIII. 12. 55 ausser dem hohen Preise (H—S 12) berichtet, dass sie das Urteil der Areiopagiten über Orestes enthalten haben. Vgl. Winckelmann, G. d. K. XI. 1. 15 f. — An diese Silberarbeit schliesst sich eine erhaltene am bequemsten an:

1) Vgl. Pellerin, Recueil I. pl. 21. Nro. 16. Eckhel D. N. V. II. 298 f.: Athene giebt dem Aleos die Locke der Medusa; Apollod. II. 7. Paus. VIII. 47. 4.

Nro. 63., ein **Silberbecher** mit eingeritzten Figuren, früher im Besitz des Cardinal's Corsini, gefunden im Hafen von Antium (Taf. XXIX. Nro. 15), abgeb. in Winckelmann's M. I. Nro. 151 und in der Gal. myth. 171,624. Der Gedanke, dass dieser Becher einer derjenigen des Zopyros sei, ist, abgesehn von dem plumpen Stil des vorliegenden, schon wegen der Verschiedenheit der Technik aufzugeben. Dass auf unserem Becher der *ψῆφος Ἀθηνᾶς* dargestellt sei, unterliegt keinem Zweifel. Innerhalb zweier Säulen, welche die Gerichtsstätte abmarken, und auf deren einer eine Sonnenuhr angebracht ist, geht die Handlung vor sich; Athene wirft eben den freisprechenden Stimmstein in den Kadiskos, während eine Erinnys mit der Fackel und einer Rolle, der Anklageschrift in der Hand aufmerksam zusieht. Hinter ihr steht mit betrübter Miene und dem Gestus des Sinnens, Orestes, sowie hinter Athene auf einem Steine, der vielleicht den athenischen „Stein der Anklage" [2]) vergegenwärtigen soll, eine Frau sitzt, in der Erigone, Aigisthos Tochter zu erkennen ist, welche, nach dem Marmor Parium, Orestes Anklägerin war. Ausserhalb des Pfeiler's mit der Sonnenuhr stehn Pylades und Elektra, die bewegt den Ausgang des Gerichtes erwarten. Die Sonnenuhr lässt sich vielleicht aus dem athenischen Gerichtsgebrauch der Uhr (Wasseruhr) bei Rede und Gegenrede der Parteien erklären, vielleicht aber soll sie auch an das moirenbestimmte Schicksal erinnern, wie auf dem Parzenmarmor Mus. Capit. IV. 29 Lachesis die Stunde an der Sonnenuhr zeigt [3]). —

Die Gruppe der Athene mit der Erinnys wiederholt sich fast gleich in

Nro. 64., einem **Relieffragment** der Galeria Giustiniani II. tav. 132, nur dass hier die Letztere anstatt der Fackel und der Schriftrolle, wenn die Zeichnung richtig ist,

2) *Λίθος ἀναιδείας*; s. Forchhammer Ind. lect. aest. Kiliae 1844. p. 10. — 3) Welcker's Ztschr. für alte Kunst I. S. 197 ff., Müller, Handb. §. 398. Anm. 1.

zwei schwer zu erklärende Stäbchen hält. Ein zweites Bruchstück, wahrscheinlich desselben Sarkophag's, nur, wie ich glaube, von einer Schmalseite desselben, enthält das Gespräch zwischen Orestes, Pylades und Iphigeneia fast genau in denselben Figuren, in welchen dasselbe in den beiden Sarkophagen Grimani (unten Nro. 77 u. Nro. 81) und dem berliner (Nro. 78) dargestellt ist [4]. —

Eine fernere genaue Copie der Hauptgruppe des Silberbecher's bietet

Nro. 65., ein fragmentirter Kameo im Cabinet Strozzi, den Winckelmann a. a. O. erwähnt. Das Fragment enthält ausser Athene und der Erinnys noch die auf dem Steine sitzende Erigone.

Nro. 66., ein schöner Karneol im wiener Münzkabinet, abgeb. bei Eckhel, Choix de pierres gravées pl. 21 ist in seiner Darstellung auf Athene beschränkt, welche den Stimmstein in den Kadiskos wirft. — Dagegen ist in

Nro. 67., einem in Caylus Receuil d'Antiquités II. pl. 43. Nro. 2. abgebildeten Achatkameo (Taf. XXIX. Nro. 14), die Gruppe der rechten Seite der Silbervase allein dargestellt; Athene nämlich, welche den Psephos in die Urne wirft und hinter ihr Pylades und Elektra, absolut wie in der Nummer 63. Durch einen Oelbaum und ein vor demselben auf einer Stele stehendes Palladion ist die Vorstellung erweitert, und das athenische Local bezeichnet. —

Hier will ich meine Bedenken nicht verschweigen, ob nicht die genauen Wiederholungen der Vorstellung des Silberskyphos in den geschnittenen Steinen Nro. 65 und Nro. 67 modern sind. So genaue Wiederholungen einer Kunstdarstellung sind immer als unecht verdächtig. —

Ferner seien hier noch als

Nro. 68—70., drei einander ziemlich ähnliche Thonlampenreliefs erwähnt, welche, entsprechend dem wiener Carneol, Athene den Stimmstein in die Urne werfend

4) Vgl. Otto Jahn in der arch. Ztg. v. 1844. S. 368. Note 4.

allein darstellen, abgeb. in Bellori's Lucernae II. tav. 40 und in d'Hancarville's Collection of etruscan, greek and roman Antiquities II. pl. zu p. 80, vgl. p. 78. —

Zum Schlusse muss ich noch einiger Vasenbilder gedenken, welche auf Orestes Reinigung in Troizen nach Pausan. II. 31. 11 bezogen worden sind, nämlich a. Vase der Lamberg'schen Sammlung bei Laborde II. pl. 15, jetzt in Wien, s. Arneth das k. k. Münz- und Antikenkabinet p. 17, auch abgeb. in den Annalen Bd. XX. tav. d'agg. L. a.; b. Stamnos von Ruvo, abgeb. in den Ann. a. a. O. tav. d'agg. K. b. vgl. Bull. v. 1838 p. 84 ff.; c. Lekythos von attischer Fabrik, besprochen von Rochette M. I. p. 200. Vgl. ausserdem Jahn in den Ann. a. a. O. S. 213 ff. Die beiden Vasen a. und b. enthalten vier um einen Altar gruppirte Personen, einen König, eine Jungfrau und zwei Jünglinge, über deren Köpfen in a. die Dioskurensterne gemalt sind, während in b. noch eine fünfte Figur, ein mit dem Gepäck der beiden Jünglinge beladener Diener zugesetzt ist. Die Vase c. ist von Rochette nicht genau beschrieben, nur ist angegeben, dass die Vorstellung auf zwei Personen beschränkt sei, welche sich mit dem gleich zu erwähnenden Gegenstand beschäftigen. Auf dem Altar liegt nämlich in a. ein grosser eiförmiger Gegenstand, aus dem ein Lorbeerzweig aufkeimt, in b. hat die Jungfrau diesen selben Gegenstand in den Händen, und scheint ihn auf den Altar niederzulegen oder auf demselben herumzudrehen; in c. findet sich derselbe, und es spriessen auch hier Lorbeerzweige aus demselben hervor. Nun erzählt uns Pausanias a. a. O., dass Orestes in Troizene durch das Wasser der dortigen Hippukrene und durch andere Gegenstände gereinigt worden, dass diese Gegenstände sodann vergraben seien, und dass auf dem Orte, wo sie in der Erde lagen, ein Lorbeerbaum emporspross. — Sehr richtig sagt in Bezug hierauf Jahn a. a. O.: evidentemente questa leggenda non basta per illustrare il vero centro dell' azzione rappresentata, und in der

That sehe ich nicht ein, was ein auf einem Altar liegender eiförmiger Gegenstand, wenn auch Lorbeerzweige daraus spriessen, mit dem von Pausanias Erzählten gemein hat. Denn diesen Gegenstand zu einer Erdscholle zu machen, in welche die Reinigungsgegenstände eingeknetet seien, und aus dem jetzt anticipando vor der Eingrabung schon der Lorbeer spriesse, wie Rochette und Laborde wollten, das scheint mir ziemlich willkürlich [5]). Ich weiss freilich die Gemälde nicht zu erklären, kann aber, namentlich im Hinblick auf die angeführten Sterne über den Häuptern der Jünglinge in a, auf die auch Jahn a. a. O. S. 214. Note 1. aufmerksam macht, mit diesem nicht ganz übereinstimmen, wenn er seine Besprechung mit den Worten schliesst: che la rappresentazione abbia da riferirsi alla lustrazione di Oreste, so sehr wie auch ich gestehe, dass ich nicht im Stande bin, di poterne secondo le tradizione a me conosciute dare una spiegazione piu accurata: essendo la rappresentanza medesima difficile ed oscura. —

Licht und Verständniss finden wir wieder, indem wir uns zu unserem vierten Abschnitt wenden.

IV. Die Expedition zur taurischen Artemis.

Die Erweiterung des Orestesmythus durch die taurische Expedition ging, soviel uns erkennbar, von der Tragödie aus; Euripides ist uns der älteste Gewährsmann für diesen von der Tragödie oft behandelten Gegenstand [1]). Auch in der bildenden Kunst und zwar in fast allen Gattungen in Vasenbildern [2]), Reliefen [3]), Gemmen [4]) und Wandgemäl-

5) Arneth a. a. O. macht den fraglichen Gegenstand, wie mir scheint, eben so unrichtig zum Omphalos. Eine von Campanari, Bull. 1838. p. 114 f. versuchte Erklärung für die Vase b. aus dem taurischen Orestesmythus ist von Jahn a. a. O. S. 215 abgewiesen. — 1) Vgl. d. Uebersicht der literar. Bearbeitungen. — 2) Jahn, Ann. XX. p. 203 ff. — 3) Welcker, Griech. Tragg. III. 1164 ff. — 4) Rochette, M. I. p. 200.

den ist derselbe ebenfalls nicht selten, jedoch muss auch hier bemerkt werden, dass noch keine archaische Vase mit diesem Mythus bekannt ist, und dass schwerlich jemals eine solche gefunden werden wird; denn die archaischen Vasen schliessen sich näher an das Epos und die von Epos bearbeiteten Mythen an. Wir unterscheiden, wie oben (S. 678) bemerkt, drei Scenen, ausser welchen jedoch mehre Reliefe zusammenfassende Darstellungen enthalten. Diese müssen, obwohl von später Kunst, den Einzelbildern vorangestellt werden.

1. Zusammenfassende Darstellungen.

Voranstellen müssen wir hier als

Nro. 71., das Sarkophagrelief, sonst im Hause Accoramboni, jetzt in München (Glyptothek X. 230, S. 192), zuerst, aber ungenügend abgeb. in Winckelmann's M. I. Nro. 149 mit einer sehr genauen Beschreibung, danach in der Gal. myth. 171bis, 626; genauer bei Uhden in den Schriften der berl. Akad. 1812, 1813 S. 85, danach auf meiner Taf. XXX. Nro. 1. Es sind drei Scenen vereinigt. In der Mitte Orestes, von der ausserhalb des Peribolos des Tempel's befindlichen Erinnys geschreckt, ohnmächtig zu Boden gesunken, und von Pylades gestützt, eine mehrfach wiederholte Gruppe. Links die beiden gefesselten Jünglinge Orestes und Pylades von einem Skythen zur Opferung geführt, während Iphigeneia, das Schwerdt in der Scheide unter dem Arm voranschreitet. Das Bild der Göttin mit gezogenem Schwerdt steht unter einem Baum, an welchem zwei Köpfe früherer Opfer hangen, während ein brennender Altar vor dem Götterbilde steht, und ein Bukranion an dem Stamm des Baumes lehnt. In einem scheinbaren Täfelchen, das ebendaselbst liegt, glaubte Winckelmann den Brief zu finden, der nach Euripides den Geschwistern als Erkennungszeichen diente, was jedoch durch Zoëga zu tav. 56 der Bassirilievi beseitigt wird, der nachweist, dass alle umherliegenden

Geräthe das Opfer angehn. In dem fraglichen Gegenstand erkennt er ein Wasserschöpfgefäss, mittels dessen den Opfern Wasser auf den Kopf gegossen wurde, worin ihm Uhden a. a. O. beitrat, und was Welcker a. a. O. S. 1167 durch Vergleichung etruskischer Monumente bestätigt. Derselbe erinnert auch daran, dass das Schwerdt im Iphigeneia's Arm sich nur auf die Vorweihe, das Abschneiden des Haares (s. oben S. 318) beziehe, vgl. Eurip. Iph. Taur. 619 f. — Rechts von der Mittelgruppe die dritte Scene, die Flucht mit dem Bilde der Göttin, wieder in zwei Scenen zu trennen. Zunächst Thoas von Orestes niedergehauen, von einem Skythen vertheidigt, von Iphigeneia, welche das Götterbild im Arm hat, mitleidig angeblickt; sodann die Einschiffung, Pylades mit Iphigeneia im Schiffe, letztere wie halb unfreiwillig hineingeführt, Orestes über ein Bret nachstürmend, der Verfolgung auszuweichen. Dies ist, wie der Kampf, nach einer anderen Quelle, als Euripides, die überhaupt zu Grunde zu liegen scheint, und die gegen Winckelmann ausgesprochene Meinung Carli's (Dissertt. due, Mantova, p. 265) der Niedergehauene sei nicht Thoas, ist schon von Welcker a. a. O. S. 1166 durch die beiden Bemerkungen beseitigt, dass den König der Anzug bezeichne, und dass nur ihn Iphigeneia so theilnehmend anblicken könne. — Die noch immer nicht gezeichneten Schmalseiten des Sarkophag's, von denen Zoëga eine genaue Beschreibung giebt, enthalten rechts die Lesung des Briefes durch Iphigeneia, welche ein Skythe begleitet, und der die beiden Jünglinge gegenüberstehn, links in fast denselben, nur zum Theil anders herum gewendeten Figuren, so dass Iphigeneia hinter den Jünglingen steht, die sich gegen eine Eiche wenden, nach Uhden's wahrscheinlicher Ansicht die eben angelandeten, horchend umherirrenden Freunde, während Zoëga das Gespräch annahm, das der Erkennung vorherging. Uebrigens ist zu bemerken, dass, wie die hintere Langseite des Sarkophag's unbearbeitet ist, so auch die Hälfte der Schmalseiten, weil

der Sarkophag, in einer Nische zu stehen bestimmt, nur halb zu sehn war, nur roh bearbeitet sind. — Als Fragmente von Wiederholungen grade dieser Vorstellung sind zu notiren:

Nro. 72., Bruchstück im Palast Rondanini, abgeb. bei Winckelmann M. I. 150. Die Mittelgruppe, Orestes ohnmächtig niedergesunken, von Pylades gestützt, anders herum, als in Nro. 71. — Welcker führt, a. a. O. S. 1169 aus seinen Papieren eine kurze Bemerkung über ein anderes ähnliches Bruchstück an, in welchem noch zwei Skythen sich finden. Daselbst ist eine Zoëga'sche Notiz über ein gleiches Bruchstück im Mus. Chiaramonti angeführt, von der es zweifelhaft ist, ob sie sich nicht auf das Rondanini'sche bezieht. —

Nro. 73. Sarkophagrelief im Louvre in der Déscript. Nro. 219, abgeb. in Clarac's Mus. de sculpt. Taf. 199. Die Mittelgruppe mit der Erinnys, und von der Seitengruppe rechts vier Figuren, Iphigeneia, Thoas, der vertheidigende Skythe und Orestes, ganz wie in Nro. 71.

Nro. 74. Bruchstück in Villa Albani, abgeb. in Zoëga's Bassirilievi tav. 56. die linke Seite, die Gefangenen zum Opfer geführt, mit unwesentlichen Abweichungen von der Vorstellung in Nro. 71.

Nro. 75. Bruchstück in Marseille, abgeb. in Millin's Voyage au midi de la France pl. 66,6. Das rechte Ende mit der Einschiffung und

Nro. 76., Bruchstück im Museum S. Marco in Venedig desselben Inhalts, notirt im Kunstblatt v. 1828. S. 199.

Eine andere Scenenfolge finden wir in folgenden Nummern vereinigt.

Nro. 77. Sarkophagplatte[9]) im Palast Grimani-Spago in Venedig, herausgegeben von Millin in seiner

9) Nicht Theil eines Frieses, wie Millin annahm, getäuscht dadurch, dass dies Relief und das zweite Grimani'sche (Nro. 81) in einer Folge über einer Thür eingemauert waren. S. Welcker, Griech. Tragg. III. S. 1170.

Oresteïde pl. 3. Die Mitte nimmt auch hier die Krankheit oder der Wahnsinnsanfall des Orestes ein, jedoch anders, wenn auch nicht minder gut dargestellt, als in den vorigen Nummern. Orestes sitzt mit verhülltem, in die Hand gestütztem Haupte tief melancholisch auf einem Felsstück neben einer Stele, auf welche sich ihm gegenüber und selber wie ermattet, das Haupt in die rechte Hand gelehnt, Pylades stützt, Orestes betrübt anblickend. Die rechte Hand, sowie ein Stab, den der Jüngling hielt, sind abgebrochen. Eine Erinnys ist nicht sichtbar anwesend. Zwei Skythen, ein jugendlicher im Hintergrunde und ein stattlich gerüsteter bärtiger gleich hinter Orestes bewachen die Gefangenen. Dies die eine Scene. Die zweite finden wir rechts. Anstatt des Kampfes und der Abfahrt ist hier die Vorstellung der Gefangenen an Thoas in acht Figuren gebildet. Thoas, mit barbarischem Gesicht, die Stirn von einer Tänie umwunden, den rechten Arm auf ein kurzes Scepter, den linken auf seinen Sitz gestützt, nur unterwärts bekleidet, sitzt auf einem λῖθος ξεστὸς neben dem brennenden Altar. Neben ihm, als seine fürstliche Begleitung, zwei Skythen, ein älterer hinter dem König, theilnahmlos als Leibwache, und ein jüngerer, der von dem Anblick der Gefangenen bewegt scheint. Iphigeneia, als Priesterin verschleiert und bekränzt, mit einer brennenden, gesenkten Fackel, nähert sich mit den Gefangenen dem Könige. Die Jünglinge sind nackt, ihre Hände auf den Rücken gefesselt, zwei Wächter, der eine in der Barbarenmütze, geleiten sie; Iphigeneia sieht mitleidig auf die Gefesselten zurück. Eine Architekturandeutung im Hintergrunde scheint mir, trotz Welcker's Widerspruch (a. a. O. S. 1173), nur auf den Peribolos des Tempel's zu gehn, nicht auf Thoas Behausung, weil mir sonst der Altar nicht genügend erklärbar scheint. Für die Bedeutung der ganzen Gruppe nimmt Millin unter Welcker's Zustimmung die List Iphigeneia's an, dass sie den König um die Erlaubniss bittet, das Götterbild am Meeresufer abwaschen zu dürfen.

Ich muss aber gestehn, dass mir bei dieser Auffassung das Fehlen des Götterbildes und die Anwesenheit der Gefangenen, die bei Euripides in der hier in Rede stehenden Scene nicht anwesend sind, seltsam vorkommt. Wahrscheinlich liegt auch hier eine andere Bearbeitung, als die euripideïsche zum Grunde, die auch Welcker als Vorbild von Pacuvius Dulorestes statuirt, in der eine Mittelscene, deren pathetische Bedeutung uns nicht recht klar ist, die Vorstellung der Opfer vor der Erkennung der Geschwister enthielt. — Die dritte Scene, eben diese Erkennung, findet sich links auf unserem Relief. Hier sind die Jünglinge, obwohl von zwei skythischen Wachen begleitet, doch entfesselt [4]), mit dem Mantel bekleidet, sogar mit dem Schwerdte bewaffnet, das sie beide in der Scheide unter dem Arm tragen. Iphigeneia steht den Freunden, welche lebhaft auf sie zuschreiten, ruhig gegenüber, ein zwischen den Personen hier, wie in den Wiederholungen stehendes Wassergefäss, erklärt sich aus Eurip. Iph. Taur. 619, wo von dem weihenden Wasserguss vor dem Opfer die Rede ist [5]). Ob vielleicht Iphigeneia den Brief hielt, der die Erkennung des Euripides bewirkte, wie auf dem berliner Relief Nro. 78, ist nicht auszumachen, da der rechte, erhobene Arm der Jungfrau abgebrochen ist, jedoch glaube ich es. Was aber die Bedeutung dieser Gruppe anlangt, so ist an sich evident, dass ein belebtes Gespräch dargestellt werden sollte, und zwar, was aus der Bewaffnung der Jünglinge hervorgeht, ein solches in den späteren Stadien der Entwickelung der Begebenheit. Die Bewegung der Jünglinge spricht dafür, dass hier der Moment der Erkennung gemeint sei, etwa der, in welchem Iphigeneia den

4) Eurip. Iph. Taur. 469: *ὡς ὄντες ἱεροὶ μηκέτ ὦσι δέσμιοι.* — 5) Jahn will, arch. Ztg. 1844. S. 369. dies Gefäss als Loosgefäss deuten, indem füglich der edle Streit der beiden Freunde, wer geopfert werden solle, durch's Loos entschieden worden sein könne. Ich würde dieser Auffassung beitreten, wenn wir von einem solchen Loosen eine Spur hätten.

Namen Orestes zuerst ausspricht, oder aus dem Briefe liest. Sowie die Jünglinge diesen hören, treten sie lebhaft auf Iphigeneia zu, und die gegenseitige Erkennung folgt. Damit stimmt Iphigeneia's erstaunte Haltung vollständig. — Wesentlich übereinstimmend mit diesem Relief ist

Nro. 78., ein in Ostia gefundenes, im berliner Museum befindliches (Gerhard, Berlin's a. Bildw. S. 101 ff.) Sarkophagrelief (Taf. XXX. Nro. 3), abgeb. in der arch. Zeitg. v. 1844. Taf. 23 [6]). Die Mittelscene stimmt ganz mit der des Grimani'schen Reliefs überein, nur dass die beiden Skythen bärtig sind. Die Scene rechts ist auf sechs Personen beschränkt, indem der jüngere Begleiter des König's und einer der Wächter, welche die Jünglinge geleiten, weggelassen ist. Die wichtigste Veränderung aber ist, dass hier Iphigeneia das Götterbild trägt, wodurch der Gedanke näher zu rücken scheint, dass Iphigeneia hier Thoas bereden wolle, die Waschung des Götterbildes zu gestatten. Nach Gerhard's Meinung aber hätten wir hier die auf der Flucht mit den Freunden ergriffene Priesterin zu erkennen, welche jetzt durch beredte Rechtfertigung Rettung zu erlangen sucht. Eine von Euripides abweichende Version erkennt Jahn zugleich mit dem Umstande an, dass manche Spuren in den Fragmenten des Dulorestes auf einen Ausgang, wie den hier angenommenen, hinweisen. Er mag sich jedoch nicht entscheiden, und nennt mit Recht die Entscheidung in Ermangelung sicherer Zeugnisse sehr schwierig. Mir scheint der brennende Altar des Grimani'schen Reliefs, die Fackel, welche Iphigeneia auf beiden trägt, und welche sie als Priesterin in Function charakterisirt, die Nacktheit der Jünglinge, welche sie als Opfer bezeichnet, sowie der Umstand gegen Gerhard's Annahme, sowie gegen die einer Schlussscene überhaupt zu sprechen, dass Iphigeneia hier so völlig ohne Banden und Thoas so ruhig ist. Ich muss daher bei der Annahme einer unbekannten Mittelscene vor der Erkennung der

6) Vgl. das. Jahn S. 367 ff.

Geschwister stehn bleiben. — Links ist wieder die Erkennungsscene gebildet und die Personen stimmen in Zahl und Haltung, bis auf einen Iphigeneia beigegebenen Opferdiener mit dem Relief Grimani überein. Nur einen sehr wichtigen Umstand finden wir anders, nämlich dass Iphigeneia den Brief hält und liest, der die Erkennung herbeiführt, und durch den die Haltung der plötzlich freudig überraschten Freunde sich so durchaus erklärt. Uebrigens sind auch hier die Jünglinge mit der Chlamys bekleidet und mit dem Schwerdt bewaffnet, wenngleich Letzteres hier weniger deutlich ist, als im Grimani'schen Relief. —

Ehe wir uns zur Betrachtung einer dritten Scenencombination mit theilweiser Wiederholung der bereits bekannten wenden, haben wir die fragmentirten Wiederholungen der beiden eben besprochenen Reliefe zu notiren. Die Mittelscene, Orestes in Trauer dasitzend, enthält zunächst

Nro. 79. ein Relieffragment in Villa Mattei, das unter dem Titel: Achilleus über Patroklos trauernd, oft abgebildet ist, so: in Winckelmann's M. I. Nro. 130., in der Gal. om. II. 157., vgl. Zoëga zu Bassiril. tav. 56. und Welcker a. a. O. S. 1171. Die Vorstellung ist anders herum gewandt; Orestes hält das Haupt mit beiden Händen, Pylades fehlt (in der Zeichnung wenigstens) der Stab. Hinter ihm stehen zwei jugendliche, lang gewandete Skythen, hinter Orestes zwei Mann bewaffneter Wache. — Der grossen Uebereinstimmung in dem Hauptmotiv wegen füge ich diesem Relieffragment als

Nr. 80. den fragmentirten Onyxkameo[7]), jetzt im Besitze des Herzog's von Blacas (Taf. XXX. Nr. 5.) hinzu, abgeb. bei Winckelmann M. I. Nr. 129.[8]), der diesen Stein mit Recht mit dem Relief zusammenstellte[9]). Derselbe

7) Von Pichler ergänzt abgeb. Gal. om. I. tav. 31. — 8) Ausserdem in der Gal. om. II. 148., Gal. myth. 133., 584., in Tischbein's Homer IX. 4. — 9) Winckelmann's Erklärung (auch G. d. K. V. 3. 10.) ist zum Theil berichtigt von Fea zu dieser Stelle, so auch von Visconti, Espos. di gemm. ant. p. 273., von Heyne im

muss deshalb der neugewonnenen Bedeutung jenes folgen. Orestes sitzt, das Haupt in die linke Hand gestützt, ermattet da, vor ihm steht Pylades auf die Stele gelehnt, im Hintergrunde in einem Thore ein Wächter. —

Als Wiederholung der Scene links mit der Erkennung, erinnere ich an das Bruchstück in Villa Gustiniani oben S. 721. Eine zweite ist in dem gleich folgenden Relief gegeben.

Die erwähnte dritte Scenencombination enthält

Nro. 81. ein zweites Sarkophagrelief im Palast Grimani-Spago in Venedig (Taf. XXX. Nro. 2.), abgeb. in Millin's Oresteïde pl. 4. — Hier ist die Mittelscene nicht Orestes Krankheit, welche ganz fehlt, sondern die Opferung, welche deshalb zu sechs Personen erweitert ist. In der Mitte auf einer Stele das hochgeschürzte Bild der Artemis, hinter demselben ein Baum, an welchem ein abgehauener Kopf hangt (wie in Nro. 71.), vor der Stele ein Altar. Von links her werden die bis auf ein Chlamydion nackten Freunde mit gefesselten Händen von einem bärtigen Barbarenwächter herangeführt, rechts gegenüber Iphigeneia, ohne Andeutung priesterlicher Function, die Hände gefaltet, den mitleidigen Blick, wie unschlüssig, auf die Jünglinge geheftet. Hinter ihr ein bärtiger Skythe, nicht der König, der ihr zuzuflüstern scheint, und auf einen jüngeren Begleiter hinweist, der mit gezogenem Schwerdte dasteht. Ich glaube dass es das Opfermesser ist, welches er der Priesterin bereit hält, und auf welches, also zugleich auch auf die Erfüllung ihrer Functionen Iphigeneia von dem Bärtigen hingewiesen wird. — Links die Wiedererkennungsscene in den bekannten Figuren, jedoch mit Hinzufügung eines bärtigen Skythen hinter Iphigeneia, welcher, auf einen nur zum Theil dargestellten Felsen knieend, Schild und Schwerdt, welche er den Jünglingen abgenommen hat, an irgend einem zuzudenkenden Gegenstande aufhängt. —

2. Bande der Ilias, von Rochette M. I. p. 76. Note 1. S. Welcker a. a. O. S. 1172.

Rechts die Flucht mit dem hier anders, als in der Mittelscene gestalteten und verschleierten Bilde, welches Iphigeneia im Arme trägt. Sie steigt über eine Treppe in das Schiff, in welchem sie einer der Freunde empfängt. Eine im Vordergrund liegende Leiche erinnert an den vorhergegangenen Kampf — Welcker's Annahme a. a. O. S. 1171., dass der Bildhauer sich im Raume verrechnet hat, und deshalb auf dieser Seite wenigstens eine Figur, der zweite Jüngling im Schiffe vielleicht nebst der, wie auf dem Relief Accoramboni (Nro. 71.) wiederholten Iphigeneia fehle, ist wohl begründet; Millin's Annahme, der jüngere Opferdiener der Mittelscene sei, als Pylades, zu dieser Abfahrtsscene zu rechnen, ist jedenfalls ganz grundlos. —

Dies die mehre Scenen zusammenfassenden Bildwerke mit ihren Wiederholungen und Fragmenten. Wenden wir uns nach ihrer Betrachtung zu den nicht sehr zahlreichen Monumenten der einzelnen Scenen, und beginnen mit

2. Orestes und Pylades gefangen und zur Opferung geführt.

Auf dem Gebiete der Vasenmalerei sind mir nur zwei Repräsentanten dieser Begebenheit bekannt, von denen das ungleich vorzüglichere leider noch unedirt und nur in folgender kurzer Notiz Welcker's zu Müller's Handbuch 416. 2. S. 719. bekannt ist:

Nro. 82. „Eine unter fünf Vasen, den einzigen von Misarra in Apulien, in der Sammlung Santangelo in Neapel enthält sehr schön die beiden Gefangenen vor Iphigeneia vorgeführt.“ — Keineswegs schön, vielmehr in sehr rohen Figuren der ausgearteten Vasenmalerei, finden wir dieselbe Scene wieder in

Nro. 83., einer schlanken Amphora aus der Basilicata in demselben Museum, abgeb. in Rochette's M. I. pl. 41. Die beiden Freunde gehen, ganz nackt, die Hände

auf den Rücken gefesselt, geleitet von drei unbewaffneten Wächtern, die wohl als Tempeldiener zu fassen sind, neben einander. Ein älterer, mit der Lanze bewaffneter Wächter, nicht Thoas, wie ich glaube, meldet die Schlachtopfer bei Iphigeneia an, die, auf ein Scepter gestützt, in reicher Tracht, ruhig auf den Meldenden umblickend, am linken Ende des Bildes dasitzt. — In einem oberen Streifen Zeus thronend, von anderen Göttern umgeben, in einem unteren Perseus und die angeschmiedete Andromeda. —

Ein früher auf Orestes Opferung bezogenes Vasengemälde bei d'Hancarville II. 41., Inghirami, Vasi fittili I. 60 und sonst, welches einen geknebelten Jüngling auf dem Altar sitzend enthält, neben dem eine schwarze Erinnys aus dem Boden steigt, während ein zweiter Jüngling auf die Lanze gestützt, ein Schwert in der Hand, vor dem Altar steht, und ein König von einer jungen Frau herangeführt wird, ist schon von Böttiger (Furienmaske S. 29.), wenn auch zweifelnd, aber gewiss richtig, auf Alkmaion in Psophis bezogen, was Jahn (Telephos und Troïlos S. 35., vergl. Ann. XX. S. 212.) bestätiget und erklärt. — Wir haben sodann als

Nro. 84. ein herculanisches Wandgemälde anzuführen, welches die Vorbereitungen zur Opferung der Jünglinge enthält (Taf. XXX. Nro. 9.) abgeb. in den Pitture d'Ercolano I. tav. 12. Die beiden Freunde, deren Hände auf den Rücken gefesselt sind, werden hier von einem Skythen an eine Stele gebunden. Diesen drei Personen gegenüber sehen wir Iphigeneia mit zwei Dienerinnen, diese mit Herbeischaffung der Opfergeräthschaften beschäftigt, während Iphigeneia, ähnlich wie in dem Relief Nro. 81., unschlüssig, sinnend, den Zeigefinger der rechten Hand zum Munde erhoben, den Ellenbogen auf die linke Hand gestützt (s. oben S. 319.) dasteht, die Jünglinge mit mitleidigem Blick betrachtend. Zwischen beiden Gruppen steht auf einem zierlichen Tisch, ausser einer Wasserkanne und einem Becken zum Weiheguss,

das Bild der Göttin in einer geschweiften Aedicula, welche ähnlich auch sonst in pompeijanischen und herculanischen Wandgemälden vorkommt. —

Das Anbinden der beiden Jünglinge an eine Säule in diesem ganz unzweifelhaft auf unseren Mythus bezüglichen Gemälde, ist ein wichtiges Moment zum Verständniss der folgenden Gemmen.

Nro. 85. Antike Glaspaste unbekannten Besitzes (Taf. XXX. Nro. 10.) in dem Impronte des Institut's III. Nro. 70. (Bull. 1834. p. 120.) die beiden Jünglinge werden knieend an zwei Säulen gebunden. —

Nro. 86. Antike Glaspaste ebenfalls unbekannten Besitzes (Taf. XXX. Nro. 11.) ebendas. I. 96. (Bull. 1831. p. 109.)

Sehr zweifelhaft, kaum annehmbar, ist der Bezug auf unseren Mythus in einer ant. Glaspaste der Sammlung Nott daselbst III. Nro. 71. (Bull. 1834. p. 121.), deren richtige Bedeutung mir jedoch nicht klar ist. Dagegen möchte ich in dem berliner Karneol bei Toelken Nro. 296., welcher die Fesselung eines Knieenden an eine Säule enthält und der auf das Todtenopfer für Patrokles bezogen worden ist, eine Abbreviatur der Vorstellung in Nro. 85., oder eine Beschränkung der Darstellung auf die Hauptperson, Orestes, erkennen. —

3. Die Begegnung und Erkennung der Geschwister.

Der Zusammenhang der einzelnen Scenen unserer Begebenheit, wird durch einige Bildwerke vertreten, welche, genau genommen, weder in die vorige Abtheilung noch in diese gehören, welche aber doch eher als Einleitung zu der eigentlichen Erkennungsscene der Geschwister, denn als Fortsetzung jener zu betrachten sind, in der die Freunde zur Opferung geführt werden. Hier glaube ich denn auch am besten ein berühmtes literarisch überliefertes Kunstwerk einreihen zu können, nämlich

Nro. 87., das Gemälde des Timomachos, welches Plinius XXXV. 40. sect. 30. mit den Worten: „Timomachi aeque laudantur Orestes, Iphigenia in Tauris" kurz anführt. Heyne[1]), dem Sillig Cat. art. v. Tim. folgt, wollte hier zwei einander entsprechende Gemälde erkennen; Welcker glaubte (Gr. Tragg. III. S. 1164) das Gemälde auf Iphigeneia's Person allein beschränkt, jedoch scheint es aus dem von Jahn Ann. XX. S. 206. mit dem Gemälde zusammengestellten Epigramm der Anthol. Pal. II. p. 664, 128:

μαίνεται Ἰφιγένεια. πάλιν δέ μιν εἶδος Ὀρέστου
ἐς γλυκερὴν ἀνάγει μνῆστιν ὁμαιμοσύνης.
τῆς δὲ χολωομένης καὶ ἀδελφεὸν εἰσορόωσης
οἴκτῳ καὶ μανίῃ βλέμμα συνεξάγεται,

dass beide Personen einander gegenüber befindlich waren. Der Hauptvorwurf war jedenfalls, wie auch Urlichs[2]) bemerkt, der Kampf der verschiedenen Gefühle der Pflicht und des Mitleid's in Iphigeneia's Seele, und zwar wohl vor der Erkennung des Bruders, in einer Situation etwa, wie sie die Mittelgruppe des zweiten Grimanischen Relief's (Nro. 81.) uns vergegenwärtigen mag. —

Eine verwandte Composition finden wir in

Nro. 88., dem schönen Gemälde einer ruveser Amphora im Museo Borbonico[3]) (Taf. XXX. Nro. 4.) abgeb. in den Monumenten des Institut's II. tav. 43., besprochen von Braun in den Ann. IX. p. 198. ff.[4]). Auf einem breiten, an den Schmalseiten mit lehnenartiger Einfassung[5]) versehenen Altar, hinter dem ein Lorbeerbaum steht, sitzt trauernd, auf einen Stab gelehnt, Orestes (*ΟΡΕΣΤΑΣ*), während Pylades (*ΠΥΛΑΔΕΣ*) im Wanderkostum zur Seite steht, wie es scheint gelassen den Ausgang erwartend. Die von

1) Priscae art. opp. ex epigr. ill. p. 114. — 2) Jahrbb. d. Verein's v. Alterthumsfreunden im Rheinlande I. S. 62. — 3) Schulz im Bull. v. 1837. p. 17. — 4) Vgl. Jahn a. a. O. p. 204. f. — 5) Parallelbeispiele hiefür sind: Panofka: Argos-Panoptes 4. 1., Rochette M. I. 26. B., Bull. Nap. II. 7., M. d. J. IV. 30.

einer Tempeldienerin mit Opfergeräthen begleitete Iphigeneia (*ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ*) steht vor Orestes mit erhobener Hand und zwei ausgestreckten Fingern ein feierliches oder ernstes Wort begleitend (vgl. oben S. 115.). Sie hat das Opfermesser in der linken Hand, und ihre Rede kann nicht füglich etwas Anderes enthalten, als die Aufforderung an Orestes, ihr zu folgen. Sehr wahrscheinlich aber geht dieser Moment der Entwickelung unmittelbar vorher, und es liegt nahe, hier, wie auch Jahn S. 205. u. 6. gethan hat, an die Lösung zu denken, welche, tiefer motivirend als Euripides, der Tragiker Polyeidos in seiner Iphigeneia gedichtet hatte, in der nach Aristoteles (Poët. cap. 16. u. 17.) die Geschwister sich erkannten, als Orestes ausrief: so soll ich denn geopfert werden wie meine Schwester es ward! In diese Worte mag Orestes ausbrechen, wenn er sich aus dem dumpfen Hinbrüten aufrafft, in welchem wir ihn sehen. Auf einen glücklichen Ausgang weisen uns die waltenden Götter hin, welche neben dem geöffneten Tempel in der oberen Reihe sitzend gemalt sind, und von denen Artemis unzweifelhaft ist, während ich in dem Gotte doch lieber mit Braun Apollon als mit Jahn Hermes erkennen mag, der freilich hier füglich auch erscheinen könnte, für den aber der Gott mir zu langes Haar zu haben scheint, während der Gegenstand, auf den er die rechte Hand stützt, doch leichter sich als ein Bogen, denn als ein ungewöhnliches Kerykeion erklärt, welches Jahn annahm. — Der Revers ist palästrisch. — Die Erkennungsscene selbst, und zwar nach dem von Euripides gedichteten Motiv durch den Brief, den Iphigeneia dem einen zu rettenden Freunde für Orestes übergiebt und vorliest, finden wir in

Nro. 89. einer grossen Amphora mit Maskenhenkeln, apulischen Fundortes, jetzt im Besitze des Herzog's von Buckingham (Taf. XXX. Nro. 7.), abgeb. in den Monumenten des Institut's IV. 51., ausserdem in Einzelheiten genauer in der archäol. Zeitung von 1849. Taf. 12., erklärt von Jahn Ann. XX. p. 207. ff. und von Gerhard a. a.

O. S. 121. ff.[6]). Vor dem einigermassen verzeichneten Tempel überreicht eben die mit reich gesticktem Gewande bekleidete Iphigeneia, welche auf dem Haupte einen mit Anthemien geschmückten Stephanos[7]) und darüber einen Schleier trägt, und welche ein halb sichtbarer, mit einer Schnur mit Quast verzierter Schlüssel als Priesterin bezeichnet, einen gefalteten und mit umwundener Schnur zusammengehaltenen Brief[8]) einem Jünglinge, dessen Haupt mit dem halbeiförmigen Pilos bedeckt ist. Hinter diesem steht, an ein verzeichnetes Badbecken gelehnt, ein zweiter Jüngling, wie jener mit zwei Lanzen bewaffnet, jedoch das Haupt bekränzt[9]). Jahn und Gerhard haben den Jüngling, der den Brief empfängt, Pylades benannt, und allerdings entspricht es der Erzählung bei Euripides (I. T. 589., 774. f.), dass Pylades, nicht Orestes den Brief empfängt. Welcker[10]) meint, der Jüngling gebe den Brief, anstatt ihn zu empfangen, und nennt denselben Orestes. Ersteres halte ich mit Gerhard für unrichtig, über Letzteres bin ich zweifelhaft. Auf mehren Vasenbildern der Verfolgung durch die Erinnyen, haben wir Orestes durch den Pilos bezeichnet gefunden, und so mag derselbe ihn denn auch hier bezeichnen sollen, wofür der Maler darin ein gutes Motiv gefunden haben mag, dass so die beiden eigentlichen Hauptpersonen, die Geschwister, näher und effectvoller als bei einer Vermittelung der Briefübergabe durch Pylades an einander gerückt werden[11]). — Iphigeneia

6) Namentlich auf den letzteren Aufsatz mache ich für vieles Detail aufmerksam, das ich in meiner gedrängten Beschreibung stillschweigend übergehen muss. — 7) Nicht Kalathos (Gerh.), wie ich glaube. — 8) Diptychon, πίναξ πτυκτός (Il. VI. 169.). Aehnliche Diptycha in Kunstwerken Gerhard a. a. O. S. 125., Note 7. u. 8., Jahn, S. 207. u. 8. Note 4. — Ueber die verzeichneten architektonischen Gegenstände, auf denen Iphigeneia steht, Gerhard Note 13., Jahn S. 210. — 9) In der berliner Zeichnung erscheint der Kranz von Lorbeerblättern, in der römischen von Epheu, vgl. Gerhard S. 125. Note 17. — 10) In Schneidewin's Philologus I. S. 347. Anm. 3. — 11) Ob die zweifelhafte Lorbeer- oder Epheubekränzung des zweiten Jünglings denselben stärker, als der Pilos den ersteren als Orestes

die Priesterin ist von einer Opferdienerin mit Opfergerä[th]
namentlich dem περιῤῥαντήριον begleitet, während in [der]
oberen Reihe links ein Satyr, rechts eine Person erschei[nt,]
die mit zwei Lanzen bewaffnet, mit dem Fell eines katze[n-]
artigen Thieres bekleidet ist, und eine brennende Fackel träg[t.]
Welcker hat a. a. O. diese Person als Erinnys erklär[t,]
während Jahn und Gerhard in ihr Artemis erkennen. S[o]
fremdartig diese Artemis uns erscheinen mag, kann ich doc[h]
den von Jahn S. 211. und von Gerhard S. 125. f. m[it]
Note 23. aufgestellten Gründen gegenüber nicht anders, al[s]
diese anerkennen. Ob freilich das Katzenfell, welches di[e]
Göttin trägt, hier speciell in dem Sinne zu erklären ist, de[n]
Panofka in Gerhard's 23. Note entwickelt, mag dah[in]
gestellt bleiben, ich glaube, dass es genügt, daran zu erinnern,
dass eine unhellenische, eine barbarisch-fremdartige Göttin
dargestellt werden sollte, welchen Character der Maler sehr
gut auszudrücken verstanden hat. Der Satyr erklärt sich,
wie auch Jahn S. 211. und Gerhard S. 125. aufstellten,
als Ortsdämon, als Bewohner der wilden Insel, ohne dass
ich mit Gerhard a. a. O. bis zu der Anerkennung einer
„allgemeinen Andeutung des von Dionysos und seinen Ge-
nossen (?) beschützten Drama's" fortschreiten mögte. — Der
Revers ist backchisch. —

Ausser diesen Vasenbildern haben wir hier zwei unter
einander sehr übereinstimmende Wandgemälde zu betrachten,
die ich mit so grosser Ueberzeugung auf unseren Gegenstand
beziehe, wie ich offen gestehe, dass ich Manches in denselben
nicht erklären kann; ich meine

bezeichne, mag ich nicht entscheiden. Stünde die Lorbeerbekränzung
unzweifelhaft fest, so würde ich mich ebenfalls entschliessen, in diesem
Jüngling am Badbecken Orestes, den Schützling Apollon's, zu erkennen.
Dagegen scheint mir, wenn der Kranz von Epheu ist, der Bezug auf
den orgiastischen Charakter des taurischen Dienstes, dem Orestes ge-
opfert werden soll (Gerhard S. 125. Note 17.) ziemlich weit her-
geholt, um so mehr, da hier der Jüngling nicht augenblicklich als ge-
weihtes Schlachtopfer erscheint, sondern los und ledig ist.

Nro. 90. und 91. zwei Wandgemälde, von denen das erste, A aus Herculanum (Taf. XXX. Nro. 14.) abgeb. in den Pitture d'Ercolano I. tav. 11. und Mus. Borb. VII. tav. 53. auch Gal. myth. 167. 625.; das zweite, B aus Pompeii (Taf. XXX. Nro. 13.) abgeb. bei Rochette, M. I. 76. Nro. 6 [12]); die Gruppe der Hauptpersonen in diesen Gemälden stimmt im Wesentlichen überein, ein junger Mann und eine reichgekleidete Frau sitzen neben einander auf Sesseln, ihnen gegenüber ein zweiter junger Mann, der einen Brief in der Linken emporhält und mit der Rechten auf denselben zeigt. In A. sitzt der erstere Mann tief in Trauer versenkt, während die Frau ihn mit dem linken Arm um die Schultern umfasst hält, in B. dagegen streckt er, an dessen Bein ein Schwerdt lehnt, lebhaft deutend die Rechte nach dem Briefe aus, während das Weib mit schmerzlicher Miene neben ihm sitzt. Im Hintergrunde erscheint in A. Artemis allein, in B. hinter einer Brüstung zunächst rechts Apollon mit dem Götternimbus, neben ihm eine Frau mit verschleiertem Haupt und ohne Nimbus, dann links ein älterer Mann, stehend, beide Hände auf einen Stab gestützt, und eine ältere Frau neben ihm mit erhobener Hand. Diese beiden Personen erscheinen in A. rechts im Vordergrunde, während neben der sitzenden Frau eine ihr fast absolut gleichende mit der Geberde der Verwunderung steht. Mit grösstem Rechte bemerkt nun Lersch, nachdem er verschiedene Deutungen unserer Bilder angeführt und erörtert hat, S. 254. „schwerlich möchte sich eine Fabel denken lassen, in der die Haupthandlung grade zwei jugendliche Männer und eine Königstochter bedingen, in der zugleich ein Brief eine Hauptrolle spielen, in der es endlich gleich berechtigt sein würde, ob Apollon oder seine Schwester erscheine", als eben die Wiedererkennungsscene aus oder nach dem Motiv von Euripides taurischer Iphigeneia, und ich bin auch überzeugt, dass

12) Vgl. für beide Gemälde Lersch in der archäol. Ztg. von 1848. S. 249. ff. —

in den drei Hauptpersonen nur Orestes, Iphigeneia und Pylades erkannt werden können, und dass in B. der Augenblick dargestellt ist, (Eurip. Iph. Taur. Vs. 791.), wo Pylades den Brief an Orestes übergiebt, ohne dass Iphigeneia die Lösung bereits im Gemüthe gefasst hat, während A. einen spätern Augenblick darstellt, nämlich den, wo Iphigenia (Eurip. a. a. O. Vs. 827.) ausspricht: *φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ, ἔχω σ' Ὀρέστα*, während Orestes der düstere Gedanke (Vers 800·) auf die Seele gefallen ist, dass die Vereinigung nicht dauern werde, dass Iphigeneia bestimmt sei, den Bruder zu opfern. Soweit ist Alles klar und einfach, und die Anwesenheit der Artemis in A. erklärt sich eben so leicht, da sie die dort waltende Gottheit, wie die des Apollon in B., welcher Orestes Schützer ist. Alles Uebrige aber vermag ich nicht zu erklären, und ich glaube auch, dass alle bisherigen Erklärungen aller noch übrigen Personen verfehlt sind. Denn die Frau neben Iphigeneia in A., neben Apollon in B. kann ich im einen und im anderen Falle mit Lersch weder für Elektra, deren Anwesenheit hier nicht aus alten Quellen zu motiviren ist, noch auch für eine Begleiterin Iphigeneia's anerkennen, der weder das Kostum, noch die Stellung neben dem Gotte zukommt. Der ältere Mann aber und die alte Frau können ebensowenig Thoas und eine unbekannte Skythin, wie die Schatten des Agamemnon und der Klytaimnestra sein, wie Lersch wollte, einmal, wie Gerhard zu Lersch's Aufsatz S. 203. Note * bemerkt, nicht in der Gruppirung mit leibhaftigen Wesen und in der Körperlichkeit, wie hier, sodann nicht, weil sie, namentlich die Frau in A. durchaus nicht von königlichen Ansehen sind, endlich nicht, weil sowohl ihre gedachte, nicht sichtbare Anwesenheit, wie auch ihr versöhntes Zusammenstehen sich wohl aus Göthe's Tragödie, nicht aber aus antiker Quelle oder antiker Idee erklären lässt. Ich verzichte ausdrücklich darauf für das uns in diesen Personen gegebene Räthsel eine Lösung zu versuchen, an die ich selbst nicht recht glauben kann, und bezeichne diese Personen als unerklärt. —

4. Die Flucht mit dem Götterbilde.

Wir haben hier mit einem in manchem Betracht merkwürdigen Vasenbilde zu beginnen:

Nro. 92., Vase in Louvre (Taf. XXX. Nro. 8.) abgeb. bei Laborde, Vases Lamberg I. p. 15.[1]). Zwei reichverzierte Portale sind, durch eine Art Dach verbunden, offen dargestellt, in dem einen steht Iphigeneia im reichen Gewande und mit verschleiertem Haupte, mit der Geberde unschlüssigen Sinnen's[2]). In dem anderen Portal erscheint auf einer Basis oder Schwelle die halbbarbarisch bekleidete Artemis, Lanze und Bogen in den Händen. Vor dem mittleren Theil der Gebäulichkeit, welche das Innere des Tempels darstellen mag, sehen wir Orestes und Pylades, beide mit Strahlendiademen und mit jenen Perlenschnüren um die Brust, welche in unteritalischen Vasengemälden häufig vorkommen, und die als Zeichen der Einweihung gelten. Der eine der Jünglinge steht mit Iphigeneia im Gespräch. Er trägt den Speer, zugleich aber in der mit der Chlamys umwickelten Hand einen seltsamen Gegenstand, der unten kugelförmig ist, nach oben aber sich als ein doppeltes Kreuz mit einem dritten, endenden und kleineren Querstabe darstellt. Diesen Gegenstand nennt Jahn ein Schwerdt, und es ist wahr, dass das von dem anderen Jünglinge ebenfalls in gewandumhüllter Hand neben dem Speer gehaltene Schwerdt demselben einigermassen gleicht. Und doch ist auch wieder eine Verschiedenheit nicht zu verkennen[3]). Die kugelförmige Erweiterung nach unten, die bei Laborde noch durch einen eigenen Kreis verziert ist,

1) Auch bei Dubois-Maisonneuve, Introduction und Ann. XX. tav. d'agg. L. 2. Vgl. Jahn a. a. O. S. 212. — 2) In der Laborde'schen Zeichnung scheint sie dem Jüngling zu winken, der mit ihr spricht. — 3) Uebrigens muss ich bemerken, dass der fragliche Gegenstand in den verschiedenen Zeichnungen nicht gleich ist; ich habe denselben neben meine nach der Tafel in den Annalen gemachte Zeichnung nach der Abbildung bei Laborde zur Vergleichung setzen lassen; Dubois Zeichnungen sind zu ungenau, um hier verglichen zu werden.

kann ich nicht für die Hand des Träger's halten, und die mehrfachen Querstangen am graden Ende scheinen einem Schwerdtgriffe auch nicht zu entsprechen. Ich glaube auch nicht, dass ein Schwerdt, sondern, dass ein seltsam roh geformtes Götterbild in dem Gegenstande zu erkennen sei, das Götterbild dessen Entführung durch die Jünglinge hier dargestellt ist. Denn die Artemis links kann ich nicht als Bild, sondern nur als die Göttin selbst ansehn, welche erscheint, um zur Flucht zu treiben, und deren Anwesenheit eben der zweite Jüngling den anderen Personen anzeigt. Das Bild scheint mir wesentlich eben so erklärt werden zu müssen, wie jenes mit dem troischen Palladienraub (oben S. 586. Nro. 35. Taf. XXIV. Nro. 20), in welchem ebenfalls die Göttin selbst eintritt, und welches mit dem vorliegenden die auffallendste Aehnlichkeit hat. — Werden wir in diesem Vasenbilde durch Auffassung und Composition an Troia und den dortigen Palladienraub erinnert, so gemahnt uns an denselben ein anderer Umstand in

Nro. 93., einem pompejanischen Wandgemälde (Taf. XXX. Nro. 12), abgeb. im Mus. Borb. IX. 33 und in der archäol. Zeitung v. 1849. Taf. 7, besprochen das. S. 65 ff. von Gerhard. Iphigeneia, im langen Gewande, das Haar lorbeerbekränzt und mit Bändern geschmückt, steht mit einem goldfarbig gemalten [4]), nach unten in Hermenform ausgehenden Palladion im Arm zwischen den ganz gleich dargestellten Freunden Orestes und Pylades, von denen der erstere rechts durch das Schwerdt bezeichnet sein mag, das er, freilich in der Scheide hält. Pylades trägt eine flache Patera. Diese weist uns darauf hin, dass die von Iphigeneia vorgegebene Reinigung und Waschung des Bildes vorgenommen werden soll. Das Einzige, was dieser Erklärung im Wege zu stehn scheint, dass nämlich das von der Priesterin gehaltene Bild kein Artemis- sondern ein Pallasidol ist, hat Gerhard S. 71 durch Erinnerung an den nach

4) Gerhard a. a. O. Note 5, vgl. oben S. 641. Note 10.

Taurien hinüberweisenden Chrysedienst, die gemeinsam verehrten Göttinen Athene und Artemis (s. Gerhard Note 24) die Bildung von Artemisidolen mit Helm und Schild (Note 20 u. 27) beseitigt, endlich durch Hervorhebung des Umstanstandes, dass auch das taurische Bild ein vom Himmel gefallenes war, und dass der Name Palladion sich nicht allein auf Athenebilder beschränkt, sowie durch Vergleichung des hiernächst aufzuführenden florentiner Kameo's, welcher wohl ohne Zweifel nur unseren Gegenstand enthält, dabei aber ebenfalls das Götterbild behelmt zeigt. —

Nro. 94. Kameo des florentiner Cabinet's (Taf. XXX. Nro. 6), abgeb. in der arch. Zeitung v. 1849. Taf. 7. 2 [5]). Vor einer viersäuligen korinthischen Tempelhalle sitzt die priesterlich reich bekleidete Iphigeneia, das fragliche behelmte und beschildete Idol im linken Arm, die Fackel in der gesenkten Rechten auf stattlichem Sessel. Hinter ihr steht, ganz wie in den Reliefen oben Nro. 77 u. 78 auf eine Stele gelehnt, das Haupt in die rechte Hand gestützt, Pylades, während Orestes in weniger charakteristischer Haltung der Schwester, wie es scheint auf einem Felsen gegenübersitzt. Zwischen diesen beiden Personen erscheint kleiner eine vierte Figur in kurzem Chiton, das Schwerdt in der Linken, das eine Bein aufgestützt, den Blick auf Iphigeneia gerichtet. Es ist nicht ganz gewiss, ob diese Figur männlich oder weiblich ist, jedoch wird das Wesentliche ihrer Bedeutung: Opferdiener oder Tempeldienerin dadurch nicht verändert. Die Bedeutung des Ganzen ist durch die Fackel klar, welche nur auf die Lustration der Gefangenen (Eurip. Iph. Taur. 1296) füglich bezogen werden kann, die mit der vorgeblichen Reinigung des Bildes zusammen vorgehn soll. Die einzelnen Personen der Composition freilich könnte man in anderen Handlungen erwarten, namentlich scheint Pylades Figur ohne

5) Schon früher bekannt gemacht durch Gori, Mus. Florent. II. 31. 1 und in den Inscriptiones per Etruriae urb. dispers. I. 13, Zannoni, Gal. di Fir. V. 23.

specielle Rücksicht auf den dargestellten Moment aus den Reliefen oder deren Vorbild entnommen zu sein und Orestes Haltung ist zu gleichgiltig. — Zum Schluss der Monumente aus griechisch-römischem Kunstkreis führe ich eine zwar rohe, jedoch durch einige Eigenthümlichkeiten und durch ihren Fundort nicht uninteressante Sculptur an:

Nro. 95., Relief vom Giebel einer Aedicula, gefunden im Indebach bei Aachen, jetzt im Bonner Museum vaterländ. Alterthümer I. Nro. 33 in meinem Katalog, abgeb. in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland I. Taf. 3, 4 Nro. 3, besprochen von Urlichs das. S. 61 ff. In der Mitte des Hintergrundes sieht man einen zweisäuligen dorischen Tempel, links einen brennenden Altar, an dem ein getödtetes Opferthier liegt, das in der rohen Sculptur wie ein Esel aussieht; rechts ist der Hintertheil des Schiffes sichtbar. Iphigeneia im langen Gewande und mit verschleiertem Haupte das Lanze und Bogen haltende, kurzgeschürzte Götterbild im linken Arm, entflieht mit starken Schritten zwischen Orestes und Pylades, welche beide das nackte Schwerdt in der Rechten haben, während der eine Jüngling noch zwei Lanzen hält, dem Schiffe zu. —

Aus etruskischem Kunstgebiet seien schliesslich noch einige Aschenkistenreliefs [6]) notirt.

Nro. 96 A und B. Zwei Aschenkisten im öffentl. Museum von Volterra, abgeb. in Gori's Mus. etruscum II. 170. Auf beiden die Weihung der Gefangenen mittels Uebergiessung der Spende durch Iphigeneia und eine assistirende Priesterin. Die Gefangenen sitzen beidemale mit vorn gebundenen Händen auf Sesseln, die Priesterinen stehn mit dem Schwerdt in der Hand neben ihnen. In A trennt die Gruppen ein verschlossenes Tempelchen, in B ein offenes Prostyl, in dem der schlangenumwundene Omphalos sichtbar wird. — Aehnlich oder gleich noch andere Aschenkisten, s.

6) Warum der bei Rochette M. I. p. 238 abgeb. Spiegel Orestes und Pylades darstellen soll, sehe ich nicht ein.

Rochette M. I. p. 202 ff., Rathgeber a. a. O. S. 121. — Dass die bei Zannoni, Galeria di Firenze, Ser. V. tav. 23. Nro. 1. abgebildete Aschenkiste, wie vielfach gesagt worden, unseren Gegenstand oder eine Scene desselben enthalte, glaube ich so wenig, wie Rathgeber a. a. O. S. 121.

V. Neoptolemos Tod.

Den Schluss einer vollständigen Oresteia bildet der Tod des Sohnes des Achilleus durch Orestes. Der Mythus von Neoptolemos Tod in Delphi wird verschieden erzählt; nach Euripides Andromache 51 und Schol. Eur. Orest. 1649 geht Neoptolemos nach Delphi, um über Hermione's, seiner Gattin, Unfruchtbarkeit bei dem Gotte anzufragen; dort wird er, nach denselben Quellen (Eurip. Androm. 891 ff., 1035 ff.), von Orestes oder auf dessen Antrieb erschlagen, weil Neoptolemos die Orestes bestimmte Hermione geheirathet hatte [1]). Diesen Tod des Neoptolemos hat man in zwei griechischen Vasengemälden und in einer Reihe von etruskischen Aschenkisten zu finden geglaubt, jedoch bin ich von der Richtigkeit der Erklärung für die Vasen durchaus nicht überzeugt. Die erstere derselben ist die von Gori, Mus. etr. II. 130 und von Passeri Pict. etrusc. in vascul. III. 260 (auch Dubois-Maisonneuve Introd. pl. 14) herausgegebene und auf Achilleus Tod im Tempel des thymbräischen Apollon bezogene vaticanische Amphora, in deren Hauptbild Rochette, M. I. p. 208 Neoptolemos Tod erkennen mögte, wenn man sich auf die alten Zeichnungen verlassen könnte. Ohne die Möglichkeit zu bestreiten, dass diese Erklärung die richtige sei, verzichte ich aus dem Grunde, der auch Rochette unsicher macht, darauf, ein bestimmtes Urteil auszusprechen. Die andere Vase ist der Kantharos des Museum's

1) Die anderen Versionen des Mythus siehe in Jacobi's mythol. Wörterbuch S. 647 f. und Rochette, M. I. p. 206 ff.

Pourtalès-Gorgier in Paris, abgeb. bei **Rochette**, M. I pl. 40 und in **Panofka's**, Mus. Pourtalès pl. 7. **Rochette** will S. 206 f. in dem Bilde des Averses die Vorführung des gefesselten Orestes vor die bekrönt und verschleiert thronende Iphigeneia erkennen, während **Panofka** (s. oben S. 719) Orestes vor der Dike des Areiopag's erklärt. Die eine Deutung wie die andere halte ich für bestimmt unrichtig. Im Reversbild erkennt **Rochette** Neoptolemos Tod durch Orestes. Dieser sei, nachdem er die That vollbracht, auf den Altar geflohen, auf dem ihn ein delphischer Priester mit einem Steinwurf bedrohe, während der geflügelte Thanatos Neoptolemos Leiche vom Boden erhebe. Die Schlange, welche Orestes umschlingt und beisst, sei eine dem Apollon heilige, un hôte du sanctuaire, outragé par cet attentat. — Ich überlasse es Anderen, an eine solche Erklärung zu glauben, welche auch **Müller** im Handbuch S. 719 mit einem Fragezeichen anführt. **Panofka** versteht a. a. O. ebenfalls Neoptolemos Tod in Delphi, jedoch nicht durch Orestes, sondern durch Machaireus im Streite um das Opferfleisch (Paus. X. 24, 4, Schol. Pind. Nem. 7. 62). Auch von der Richtigkeit dieser Erklärung kann ich mich nicht überzeugen, obwohl ich gestehe, dass das delphische Local durch Altar und Lorbeerbaum ziemlich unzweifelhaft bezeichnet worden ist. — Die hier in Rede kommenden etruskischen **Aschenkistenreliefe** gehören zu den nicht stark variirten, häufig wiederholten Darstellungen. Sie sind im Zusammenhange besprochen von **Rochette**, M. I. p. 208 ff. Als Repräsentanten wählen wir

Nro. 97., ein **Aschenkistenrelief** in der Sammlung Cinci in Volterra (Taf. XXX. Nro. 15), abgeb. bei **Rochette**, M. I. pl. 39, welcher ein zweites, von Gori, Mus. etr. II. 171 veröffentlichtes Exemplar fast genau gleicht. Neoptolemos ist, unversehens von Orestes angegriffen, auf den Altar geflohen und hat als erste beste Waffe zu seiner Vertheidigung (s. Eurip. Androm. 1122) ein Rad er-

griffen, in welchem Creuzer, Wiener Jahrbb. LIV. S. 157 das Rad der Nemesis, Rochette, wie ich glaube ungleich richtiger, entweder den Kyklos des Dreifusses, oder, besser noch, eines jener Räder erkennt, welche nebst anderen Geräthen als Weihgeschenke in dem Tempel aufgehängt waren. Orestes greift Neoptolemos mit dem Schwerdt an, indem er ihn am Kopf ergriffen hat. Der Priester sucht Orestes aufzuhalten, während andererseits die von einer anderen weiblichen Figur im kurzen Chiton begleitete Pythia sich bemüht, Neoptolemos seine Waffe zu entreissen, sei es, dass hiedurch ausgedrückt sein soll, dass die beiden Diener des delphischen Gottes, der Priester und die Pythia sich bemühen, die Streitenden zu trennen, oder dass jene Wendung des Mythus durchklingt, nach welcher Neoptolemos auf Befehl der Pythia getödtet wurde (Pausan. I. 13. 7). In der Begleiterin der Pythia erkennt Rochette nach ihrem Kostum und nach der Rolle, welche sie hält, eine etruskische, ungeflügelte Furie, die ja überall möglich ist, wo Blut fliessen soll. Den Einwand, welchen man gegen die gegebene Deutung aus den phrygischen Mützen entnehmen könnte, welche Neoptolemos und der Priester tragen, beseitigt Rochette S. 209 mit Note 5 durch die richtige Bemerkung, dass solche orientalisirende Kostumtheile sich unzählige Male in etruskischen Aschenkistenreliefen jedes Local's und jeder Begebenheit wiederfinden, wofür ich schon früher einmal (S. 302. Note 23) auf eine Verkennung des tragischen Bühnenkostum's verwiesen habe. — Aus der grossen Zahl von Wiederholungen, welche jedoch sämmtlich die Darstellung auf vier Personen beschränken, notire ich nur noch folgende: A. in Gori's Mus. Guarnacci tab. 16, 1; B. daselbst tab. 17. 2.; C. in Florenz, Wicar et Mongez, Galerie de Florence 42. 3; D–F, im öffentlichen Museum von Volterra, Rochette a. a. O. S. 209, G und H in der Sammlung Cinci daselbst, notirt bei Rochette a. a. O. —

VIII.

Kreis der Odysseia.

Literarische Bearbeitungen: Epos: *Ὀδύσσεια* von Homeros; Trilogie von Aischylos (?) [1]; Tragödien [2] von Sophokles, Euripides (?), Jon, Philokles, Timesitheos.

1) Welcker Trilogie S. 452 vereinigt die Titel *Σύνδειπνοι*, *Ὀστολόγοι*, *Πηνελόπη*, welche er in den Griech. Tragg. in anderer Folge: *Ὀστολ. Σύνδ. Πηνελ.* ebenfalls aufstellt. Die Combination ist möglich, aber nicht überzeugend. — 2) Sophokles: *Φαίακες*, Welcker, Griech. Tragg. I. S. 231, *Ναυσικάα* = *Πλύντριαι* das. S. 227., *Σύνδειπνοι* = *Ἀχαιῶν σύνδειπνον* = *Σύνδειπνον* das. S. 232; Euripides *Σκύλλα* nicht gewiss, aber wahrscheinlich von Euripides, Welcker a. a. O. II. S. 528 und Rhein. Mus. V. 491; Jon *Λαέρτης*, Welcker a. a. O. III. S. 954; Philokles: *Πηνελόπη* das. S. 967; Timesitheos: *Μνηστῆρες* das. S. 1047. —

Die Abenteuer des Odysseus auf seiner Irrfahrt sind, wenngleich nicht ganz, doch ziemlich vollständig in alten Kunstwerken nachweisbar, wie wir ja auch bereits oben S. 373 bemerkt haben, dass die Errores Ulixis zu den neben den troischen Kämpfen am gewöhnlichsten dargestellten heroischen Gegenständen gehörten. Dagegen muss wohl bemerkt und betont werden, dass diejenigen Theile der Odysseia, in welchen der Hauptheld nicht selbst auftritt, in denen Telemachos Fahrt zur Erkundigung nach seinem Vater, sein Besuch bei Nestor, bei Menelaos und die anderen Scenen bisher nicht mit Sicherheit nachgewiesen sind. Es giebt freilich Kunstdarstellungen, welche sich auf diese ersten Gesänge der Odysseia beziehen lassen, d. h., welche Handlungen darstellen, die zur bilderweisen Illustration der dort vorgehenden dienen können; Inghirami hat daher auch nicht verfehlt, die Tafeln 9, 14, 15, 18, 20, 21, des 3. Bandes seiner Galeria omerica, zum Theil nach älterem Vorgang, mit derartigen Bildern auszustatten. Aber, wenn selbst Inghirami z. B. von tav. 14, welche den Besuch des Telemachos bei Nestor darstellen soll, gesteht, es könne hier auch eben so gut eine ausserheroische Willkommen- oder Abschiedsscene gemeint sein, so werden wir gewiss ein solches Bild in unserem Cyclus streichen. Gleiches gilt von tav. 15 und tav. 18, 20, während tav. 21, angeblich Proteus, dessen Verwandelungen durch das Seethier neben ihm angedeutet sein sollen, unrichtig erklärt ist. Ein einziges Bildwerk haben wir, welches Telemachos Besuch bei Nestor darstellen soll,

Nro. 1., eine Amphora unteritalischen Fundortes in Gargiuli's Besitze in Neapel, abgeb. in der Revue archéol. II. 2. pl. 40, indem hier den mit einander im Gespräch begriffenen Personen, einem Greis und einem leichtgerüsteten Jüngling, jenem die Worte *ΝΕΣΤΟΡ ΚΑΛΟΣ*, diesem der Name *ΤΗΛΕΜΑΚΟΣ* (so) beigeschrieben ist. So wird allerdings die Absicht offenbar, in unserem Bilde Telemachos Besuch bei Nestor darzustellen, den hier im Bilde, weil der

Dichter ihn opfernd einführt, eine Frau mit der Opferschale folgt. Andere auf dieselbe Begebenheit bezogene Vasengemälde lehnt der Herausgeber unseres Bildes, E. Vinet. a. a. O. S. 544 f. ab. — Dass wir im Uebrigen alle die von Inghirami natürlich seiner Odysseia eingefügten von uns grösstentheils schon an anderen Orten besprochenen Bildwerke aus diesem Kreise verbannen, die nur gelegentlich in der Odysseia erwähnte Begebenheiten anderer Heldenpoësien enthalten, versteht sich nach dem von uns aufgestellten und festgehaltenen Prinzip von selbst. Wir werden also, nachdem wir angemerkt haben, dass Od. I—IV. ausser dem erwähnten ohne Bildwerke sind, den Hauptshelden abenteuerweise in den Bildwerken begleiten, und legen auch hier wie bei der Ilias die gangbare Gesangabtheilung zu Grunde.

I. Fünfter Gesang.

1. Odysseus einsam auf Ogygia.

Aehnlich wie wir den einsamen Philoktetes auf Lemnos oben (S. 571. Nro. 17. Taf. XXIV. Nro. 10.) gefunden haben, sehen wir in

Nro. 2., einem schönen Sarder des berliner Museums (Taf. XXXI. Nro. 7), bei Toelken IV. 387 Odysseus einsam auf den Felsen Ogygia's am Meeresstrande sitzen, das Haupt mit dem Pilos bedeckt, das Gesicht herumgewendet nach dem Beschauer und erhoben, als spähe er in die Ferne, den Rauch von seinem Hause noch einmal zu sehen. Conception und Schnitt sind gleich vortrefflich. Zur Seite der Buchstab A. — Einige auf Odysseus und Kalypso gedeutete Steine werden weiter unten einen anderen Platz finden. —

2. Odysseus Schiffbau auf Ogygia. Vs. 243 ff.

Der Gegenstand findet sich nur in geschnittenen Steinen, in diesen aber sehr häufig, und zwar mit gutem Grunde als Schiffbau, nicht als Flossbau, wie bei dem Dichter auf-

gefasst, da Letzterer kein deutliches Bild gegeben haben würde. In den hier in Rede kommenden Gemmen ist abbreviirend nur der Vordertheil des Schiffes gebildet, an dem Odysseus, den Hammer in der Hand, meistens mit dem Pilos auf dem Haupte so eben arbeitet. Als Repräsentanten der zahlreichen Exemplare habe ich folgende zwei auf meiner XXXI. Tafel als Nro. 8 u. Nro. 9 abbilden lassen.

Nro. 3. (8.) Gemme unbekannten Besitzes, abgebildet in der Gal. om. III. 23. Odysseus ist bärtig und sein Haupt mit dem Pilos bedeckt, während er in anderen Gemmenbildern, z. B. Gal. om. 22 auch wohl jugendlich dargestellt ist. In

Nro. 4. (9.) einem Sardonyx im Besitze des Grafen Pourtalès, Impronte gemm. III. 64, im Bull. von 1834 unter dem Namen Argos aufgeführt, ist Odysseus ohne Pilos dargestellt, wie öfter in älterer Kunst, jedoch stimmt der Stein zu genau mit den anderen Exemplaren des odysseïschen Schiffbau's überein, um hier einen neuen Namen gerechtfertigt erscheinen zu lassen. — Andere Exemplare sind: Impronte I. 95; ein Karneol in Berlin, Toelken IV. 380; zwei Karneole der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn, zwei andere, abgeb. Gal. om. III. 104, davon der eine im rohesten alten Schnitt.

3. Odysseus und Leukothea. Vs. 333 ff., 352.

Wir haben es hier zunächst mit einem Vasenbilde zu thun, welches den Moment der Verse 351 u. 352 eben so einfach und naïv, wie deutlich ausdrückt:

Nro. 5., Kantharos in der Sammlung des Herzog's v. Blacas (Taf. XXXI. Nro. 1), abgeb. in Panofka's Musée Blacas pl. XII. 1 und in der Gal. om. III. 24. Odysseus (*ΟΔΥΣΕΥΣ*) hat so eben von Leukothea, der statt ihres Namens ein gewöhnliches *ΚΑΛΕ* beigeschrieben ist [1]), das

1) Tiefere Bezüge dieses *ΚΑΛΕ* zu Leukothea, an welche ich nicht glaube, statuirt Panofka a. a. O.

wunderbare Kredemnon erhalten, welches ihn durch die Fluth tragen soll, und die Göttin taucht jetzt wieder, gleich dem Wasserhuhn, in die Wogen des Meeres. Das Kredemnon der Göttin soll Odysseus als Gürtel umbinden, deshalb hat dasselbe hier in seiner Hand bindenartige Gestalt. Odysseus ist im nächsten Augenblick schiffbrüchig und, von allem Gewand entblösst, nur auf den rettenden Gürtel angewiesen; passend hat daher der Maler ihn schon in dem vorhergehenden Augenblick als Schiffbrüchigen mit verwildertem Haar und Bart dargestellt. Das Hinabtauchen in die Wellen ist durch die gebogenen Knie und die herabhangenden Arme der Leukothea sehr gut ausgedrückt. Alles Beiwerk ist, echt griechisch, weggelassen. — Auf dem Revers Oidipus und die Sphinx (oben S. 34. Nro. 37), so dass hier das verderbliche Monstrum mit der rettenden Göttin in interessantem Gegensatz erscheint [2]).

Sodann haben wir als

Nro. 6., eine Mosaïkvorstellung der Leukothea zu erwähnen, welche, nebst anderen Seeabenteuern des Odysseus (Seirenen und Skylla), in moderner Nachbildung antiker Arbeit in den Fussboden des neuen Saales des Museo Chiaramonti (braccio nuovo des Vatican) eingelegt ist, und von Gerhard in der Beschreibung Rom's II. 2. S. 89 folgendermassen beschrieben wird: „An der entgegenstehenden Seite (Skylla und den Seirenen gegenüber) erscheint eine andere auf Odysseus bezügliche Meerfrau. Es ist Leukothea, durch die dreifach um ihren Leib gewundene Binde kenntlich, welche dem Odysseus zur Rettung diente, und hier eine unzweifelhafte Abbildung des Kredemnon giebt. Die Göttin wird

2) Gerhard's Annahme (A. V. III. S. 132, Note 4), dass in unserem Bilde Odysseus und Nausikaa statt Leukothea zu erkennen sei, halte ich für irrig; am meisten beweist die Stellung der Frau hiegegen; so kann Nausikaa nicht erschreckend dargestellt werden, und wenn sie so erschräke, dass ihr die Knie einbrechen, so dürfte die gewöhnliche Schreckensgeberde der erhobenen Arme nicht fehlen wenn nicht das Ganze missverstanden werden sollte.



von einem gehörnten Seegreif getragen, und fasst mit beiden Händen den kreisförmig über ihrem Haupte wallenden Schleier. Der nackte Knabe, der mit geschwungenem Stab oder Dreizack auf einem Delphin sitzend gegen die Mitte des Bildes erscheint, kann neben Leukothea nur ihr Sohn Melikertes-Palaimon sein. Den übrigen Raum des (25×30 Palm grossen) Bildes füllen zwei vereinzelte Fische, als Bezeichnung des Meeres“. —

Mit Hilfe des Gürtel's der Leukothea erreicht Odysseus das Land der Phaiaken, wo er zunächst Nausikaa begegnet und sich ihr in der bekannten Weise hilfeflehend nähert: Nausikaa aber war Gegenstand eines Drama's des Sophokles, die Wasche am Meeresufer ist in dem Nebentitel desselben *πλύντριαι* gegeben, der Tanz, den die Mädchen nebst Ballspiel nach der Wasche aufführten, nahm einen bedeutenden Theil der Drama's ein. Hienach werden wir für die folgenden Bildwerke ausser dem Epos Sophokles Drama als Quelle zu beachten haben.

II. Sechster Gesang.

1. Odysseus und Nausikaa; Vers 126 ff.

Wir haben hier zunächst ein Vasenbild zu besprechen, welches in einfach naïver Darstellung aus der homerischen Erzählung herausgebildet ist.

Nro. 7. Amphora mit gedrehten Henkeln von Vulci, sonst Candelori, jetzt in München (Taf. XXXI. Nro. 3.), abgeb. in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. Taf. 218 [1]). Das Bild setzt sich auf beiden Seiten des Gefässes fort; auf der ersteren finden wir zunächst neben einem Baum, an dem

1) Theilweise auch in Panofka's Bildern ant. Lebens 18. 5. Vgl. Rapp. volc. Note 397, Bullett. 1838. p. 12, Welcker, Griech. Tragg. III. S. 1533.

Wasche zum Trocknen aufgehängt ist, den nackten Odysseus, einen Zweig mit wenigen Blättern, nicht blätterlos, wie Welcker sagt, in jeder Hand, sowohl in Erinnerung des Zweiges, mit dem er seine Blösse bei Homer deckt, als auch in Verbindung mit der ähnlichen Bekränzung seines Hauptes, wie Gerhard sehr richtig bemerkt, um ihn als Schutzflehenden zu charakterisiren. Wie Odysseus gehaltenen Schrittes hervortritt aus dem bergenden Dickicht, wenden sich die ihm zunächst und auf derselben Seite des Gefässes befindlichen Mädchen, Nausikaa selbst und eine Begleiterin, zur Flucht, während die drei Wascherinen der Kehrseite, noch in ihrem Geschäfte begriffen, in anmuthiger Mannigfaltigkeit gemalt sind. Wie es aber in der Odysseia Vs. 139 f. von Nausikaa heisst, sie allein sei geblieben, als die anderen Mädchen entflohen, weil Athene ihr Muth in die Seele gelegt hatte, so sehen wir die Jungfrau hier freilich noch fliehend, jedoch das Gesicht zu Odysseus herumgewendet, so dass wir sie im nächsten Augenblick stille stehend denken dürfen. Und die Göttin, welche ihr den Muth gab, Odysseus Schutzgöttin Athene, deren Einfluss allein der Dichter angiebt, ohne sie als persönlich anwesend zu schildern, sie hat der Maler freilich persönlich anwesend dargestellt, jedoch, wie mir scheint, als nicht von den Menschen gesehen, gegen deren lebhafte Bewegung ihre feste Ruhe, mit welcher sie ihrem Schützling zugewendet ist, sich bedeutsam unterscheidet. —

So wie dieses Bildwerk auf das Epos, scheint das folgende auf das Drama des Sophokles begründet zu sein.

Nro. 8. Vase in Astragalenform von Aigina, abgeb. in Stackelberg's Gräbern der Hellenen Taf. 23 [2]). Vier Seiten des Gefässes sind mit zierlichen Gruppen tanzender Mädchen bemalt, die obere Seite, in der sich die Oeffnung befindet, enthält ausser den Mädchen, und zwar nahe bei der Oeffnung, als sei er eben aus derselben hervorge-

2) Vgl. Otto Jahn, arch. Ztg. 1846. S. 95. f.

krochen einen Mann, der, nur wenig unterwärts bekleidet mit emporgeworfenem und vorgestrecktem Arm den Mädchen begegnet. Stackelberg wollte, ohne Wahrscheinlichkeit, Silen erkennen, der die Horen empfange, umgeben von den Chören der Hyaden und Plejaden; Jahn schlug dafür die Begegnungsscene des Odysseus und der Nausikaa auf Grundlage der sophokleïschen Poësie vor. Dass Odysseus ein wenig bekleidet ist, thut dieser Erklärung gewiss keinen Abbruch und sein etwas verwildertes Ansehn passt zu derselben sehr gut. Für den Gesammtcharakter des Bildwerk's und für die gegebene Erklärung fragt es sich nur, ob wir für Sophokles Drama die Begegnungsscene als einen Tanz des Chores auffassen wollen, was mir im höchsten Grade wahrscheinlich vorkommt, da ohne dies der Chor kaum auf eine künstlerische Weise in die Handlung zu ziehen war, während es nahe lag, die Bewegung in den Gruppen der erschreckenden Mädchen in einem künstlich geordneten Tanzschema darzustellen. Unter dieser Voraussetzung passt Jahn's Erklärung sehr gut; die entfernter befindlichen Mädchen tanzen noch fort, wie sie in der vorigen Nummer noch mit der Wasche beschäftigt dargestellt sind, Nausikaa aber und zwei ihrer Begleiterinnen fassen einander, Odysseus gegenüber erschreckend an, und hemmen ihren Schritt. —

Nro. 9. Sodann ist hier noch das Gemälde einer Hydria von Nola im Révil'schen Cabinet in Paris zu besprechen (Taf. XXXI. Nro. 2.) abgeb. in den Mon. dell' Inst. I. 6. und Gal. om. III. 25., das, von Millingen (Ann. I. S. 274. ff.) für einen Choragen, der Schauspieler ihre Rollen üben lässt, erklärt, von de Laglandière und Panofka am selben Orte S. 276. f. ebenfalls auf Odysseus und Nausikaa's Begegnung bezogen worden ist. Hiegegen schrieb Schwenck im Neuen rhein. Museum II. S. 292. f., welcher das Bild als unerklärbar bezeichnete, und in der Ablehnung der Panofka'schen Deutung stimmte ihm Jahn, arch. Ztg. 1845. S. 96. bei. Ich kann dies nicht so unbedingt thun, sondern

gestehe, dass ich an die Richtigkeit dieser Deutung glaube. Unter einem in der Mitte des Bildes gemalten Baume kniet ein Mann, nackt bis auf ein Tuch, das ihm die Schenkel umhüllt, vor einer erschreckt entfliehenden Frau. Ebenso entfliehen vier andere Frauen nach den beiden entgegengesetzten Richtungen, eine derselben mit Blumen oder Früchten im Bausch des Gewandes, zu einem bescepterten Greise, der am linken Ende des Bildes auf behauenem Steine sitzt. Ich bin nun überzeugt, dass wenn dieser Greis nicht in dem Bilde wäre, Jedermann die Scene des Odysseia anerkannt haben und noch anerkennen würde; denn was will es sagen, dass Odysseus ein Tuch um die Lenden geschlagen hat? während Jahn selbst an seiner noch stärkeren Bekleidung in der vorigen Nummer, und zwar mit Recht, keinen Anstoss nimmt. Und wenn in dieser selben Nummer eines der tanzenden Mädchen eine Blumenranke hält, so will mir scheinen, dass hievon die Blumen oder Früchte, welche die eine der Fliehenden trägt, sich wenig unterscheiden. Was aber den links sitzenden Mann anlangt, so weiss ich sehr wohl, dass man für ihn nur mit Willkühr in irgend einer unbekannten Poësie eine literarische Quelle supponiren kann, aber ich erinnere an ein anderes, in der bildlichen Darstellung selbst gegebenes Motiv seiner Anwesenheit. In allen den unzählbaren Darstellungen verfolgter, und wegen der Verfolgung fliehender Mädchen ist ein alter Mann, zu dem sie hineilen, eine geradezu ständige Figur (vergleiche oben Seite 272. mit Note 32 und 33). Nun ist hier allerdings nicht von Verfolgung der Mädchen die Rede, aber sie fliehen doch, sind doch erschreckt durch einen sie überraschenden Mann, und das ganze Bild sieht einer jener zahllosen Verfolgungs- und Fluchtscenen ähnlich wie ein Ei dem anderen. Wäre es denn nun ein so unerhörtes Factum, dass aus der Erinnerung an die tausendmal wiederholten Bilder hier ebenfalls ein Alter zugesetzt wäre, der hier allerdings nicht hingehört? Ich glaube das nicht, vielmehr scheint mir, dass der Alte, in welchem,

genau besehn die einzige Hinderung der Panofka'schen Erklärung liegt, in seiner Unpasslichkeit ganz passend motivirt ist. —

Wir haben die Schwelle der Abenteuer des Odysseus, welche er den Phaiaken erzählt, überschritten, und haben jetzt diese in der Folge der Erzählung des Helden zu betrachten. Ohne Bildwerk ist, so viel ich weiss, des Kikonenabenteuer und die Lotophagengeschichte des neunten Gesanges, dagegen treffen wir als die erste bedeutende Monumentgruppe unseres Epos in

III. dem neunten Gesang

1. das Kyklopenabenteuer. Vs. 170. ff. — zum Ende.

Wir haben hier Vasenbilder, wir haben Statuen, Statuengruppen und Reliefe, griechische und etruskische, wir haben endlich geschnittene Steine zu betrachten, und werden die Bildwerke nach Gattungen, nicht nach den Scenen des Abenteuer's besprechen müssen, um nicht Hochalterthümliches mit Neuerem zu vermengen.

A. Vasengemälde.

Wir beginnen mit einem der naïvsten alten Vasenbilder [1]), welche bisher bekannt sind.

Nro. 10. Kylix nolanischen Fundorts, ehemals Durand'schen Besitzes (Taf. XXXI. Nro. 4.) abgebildet in den Monumenten des Instituts I. tav. 7. 1. [2]), erörtert vom Herzog von Luynes Ann. I. S. 278. ff. Der ungeschlachte Riese sitzt, die Beine eines eben verschlungenen Gefährten des Odysseus noch in den Händen, steif auf einem Felsblock, während Odysseus und drei seiner Gefährten ihm entgegen treten. In köstlicher Zusammenschiebung der Momente wird dem Kyklopen in demselben Augenblick von

1) Wie Rochette, M. I. p. 347. f. diese Vase wegen ihres nolanischen Fundort's einer späten Zeit zuschreiben kann, ist mir nicht klar. — 2) Auch in Gargiulo's Raccolta tav. 1. und in der Gal. om. III. 43. —

Odysseus das Kissybion [3]) mit dem berauschenden Wein dargereicht, oder vielmehr an den Mund oder unter die Nase gehalten, während ihm schon der glühende, roth gemalte Pfahl in das Auge gerannt wird, welchen Odysseus und die Seinigen auf der Schulter tragen. Eine grosse, rothgefleckte Schlange fährt über die Griechen weg gegen den Kyklopen heran, und berührt seine Stirn, während unter dem Bilde ein grosser Fisch schwimmt, und eben nach einem Stück Frass zu schnappen scheint. Die Schlange bezieht der Herzog von Luynes als Symbol der Klugheit auf Odysseus, den Fisch auf die poseidonische Abkunft des Polyphemos. Welcker dagegen will, alte Denkmäler III. S. 437. die Schlange als Sinnbild des Oistros erklären, welcher mit Namensbeischrift auf einem Schlangenwagen fahrend in der Medeiavase von Canosa (arch. Ztg. 1847. Taf. 3.) bekannt ist. Als fernere Parallelen der Schlange in dieser Bedeutung führt Welcker die Palamedesvase an, welche wir hier nach dem oben (S. 367. f.) Gesagten bei Seite lassen müssen, ferner die Schlangen in den Vasen mit Hektor's Schleifung (oben S. 456. f. Nro. 114., 117., 118.) und mit Polyxena's Opferung (oben S. 664. Nro. 175.). Hier sind die Schlangen an den Grabhügeln gemalt, die zum grössten Theil dargestellt sind, während derselbe in dem einen Fall (S. 456. Nro. 110.) nur als ausgelassen zu betrachten ist, und bedeuten meiner Meinung nach nicht den Oistros, sondern sind Grabsymbole. Anders ist es in der Vase mit Deriades Tödtung durch Dionysos (Millingen A. U. M. I. 25.) wo die Deriades aufallende Schlange allerdings auf Todesstrafe Bezug zu haben scheint, wie Welcker annimmt, und Aehnliches, scheint mir auch in dem anderen von Welcker angezogenen Falle (Gerhard A. V. III. 220, oben S. 576. Nro. 38.) zu statuiren, wo in dem Zweikampfe der Drache in Eidechsengestalt auf den einen Kämpfer losfährt. Und so glaube ich, dass auch hier die Schlange als Wuth des Schmerzes zu erklären ist, indem

3) S. Ann. a. a. O. S. 298. f.

mir dieselbe als Symbol der Klugheit in griechischer Anschauung sehr bedenklich erscheint[4]). —

In mehren Exemplaren ist die Flucht des Odysseus aus Polyphemos Höhle nachweisbar, sowohl die des Helden selbst, wie wahrscheinlich auch die seiner Gefährten, falls wir nämlich die letzteren in den Vasenbildern erkennen dürfen, welche den Mann mit Stricken unter dem Widder festgebunden darstellen, wie Homer von Odysseus Gefährten die Flucht erzählt, während Odysseus sich mit den Händen in der Wolle des Thieres festhalten muss [5]). — Am alterthümlichsten finden wir die Odysseusflucht in

Nro. 11. einer Oinochoë vormals Durand'schen Besitzes (Cat. Dur. 417.), jetzt in Berlin Nro. 1645. (Taf. XXXI. Nro. 5.), abgeb. bei Rochette, M. I. pl. 65. Nro. 1. und in der Gal. om. III. 44[6]). Polyphemos sitzt wie betäubt, trauernd, mit gesenktem Haupte am Boden, aber gewiss nicht schlafend, wie Gerhard mit Recht bemerkt, und wie aus der gehobenen rechten Hand augenscheinlich ist. Ich glaube, dass durch diese Stellung des Kyklopen, welche dem wachsamen Aufmerken gerade entgegensteht, auf eine nicht allzu geschickte Weise angedeutet werden soll, dass ihm Odysseus entgehen, dass er unter dem Widder bei ihm vorbei entschlüpfen wird. Unter dem colossalen Widder nämlich, der nur halb gemalt ist, oder hinter demselben, denn die Befestigung oder das Anklammern ist nicht ausgedrückt, kommt Odysseus gegen Polyphemos heran, naïver Weise mit gezogenem, ja sogar geschwungenem Schwerdt, als wolle er nicht allein auf alle Fälle gewaffnet sein, sondern sogar dem Kyklopen noch Eins versetzen[7]). Die Ranken im Bilde sind

4) Den Bezug der Schlange auf Unheil und Verderben nimmt auch Jahn, arch. Beiträge S. 320. mit Note 34. an. — 5) Vgl. Mai im prooem. zum Cod. Ambros. Odyss. p. 22. Rochette M. I. p. 349. Note 5. will die Unterscheidung nicht zugeben. — 6) Vgl. Rochette a. a. O. S. 348 f., Herzog von Luynes Ann. I. 283., Gerhard a. a. O. — 7) Rochette, M. I. p. 349. will hierin eine Variante poëtischer Tradition erkennen, während Welcker im Rhein. Mus. von 1835. S. 615.

hier, wie in so vielen alten Vasenbildern, ohne bestimmte Bedeutung. —

Die folgenden Vasenbilder zeigen den Widder und den Mann unter seinem Bauche ganz, lassen dagegen den Kyklopen weg.

Nro. 12. Kleine Canino'sche Lekythos (Mus. etr. Nro. 1449[8]) de Witte, Déscript. Nro. 151.) jetzt im britischen Museum Nro. 765. Odysseus gelb gemalt unter dem schwarz gemalten, vom Vasengrunde nur durch die Contouren abgehobenen Widder, mit gezogenem Schwerdt, umherschauend, und bereit sich zu vertheidigen. Daneben eine unleserliche Inschrift, die nach einer ungenauen Copie von Panofka Bull. 1829. S. 141. wunderlicher Weise als „οἰοθώραξ, cuirasse de bélier" gelesen und erklärt wurde. — Das Schwerdt in der Hand des fliehenden Helden finden wir noch einmal in dem einen Bilde von

Nro. 13. einer Vase (Amphora?)[9]) des Prinzen Trabbia in Palermo (Taf. XXXI. Nro. 6.) abgeb. Mon. dell' Instit. I. 7. 3. u. 4[10]). Einerseits neben einem Baum mit Früchten und sonstigem Strauchwerk der Held, behelmt und mit gezogenem Schwerdt unter dem Widder; andererseits fast dasselbe Bild, jedoch ist der Mann unter dem Widder barhaupt und umfasst das Thier mit den Armen, während hinter demselben ausser dem auch hier gemalten Fruchtbaum ein Theil des Eingang's der Kyklopenhöhle angebracht ist. In beiden Bildern scheinen die Männer mit Stricken unter den Widdern befestigt zu sein, jedoch ist dies keineswegs klar, und es scheint, dass durch den Helm und das Schwerdt des einen

das Schwerdt mit Recht eine Frucht der bildenden Kunst nennt, und zwar setze ich hinzu, einer hochalterthümlichen Kunst, die ihren Gegenstand mit naiver Kräftigkeit auffasst. — *8)* Rapp. volc. Note 395. („Amfora tirr.") und 664. („lecythos"). — *9)* Der Herzog von Luynes nennt Ann. I. S. 283. die Vase Lekythos; mir sind aber keine zweibilderige Lekythen bekannt und somit halte ich das für irrig. — *10)* Danach Gal. om. III. 46. Vgl. Herzog v. Luynes Ann. a. a. O.

Flüchtling's Odysseus von seinem Gefährten unterschieden vor ihm ausgezeichnet werden sollte. —

Sehr deutlich dagegen sind die Stricke in

Nro. 13., einem candelorischen Vasenbilde (in München?) von einer Amphora, (Taf. XXXI. Nro. 15.), abgeb. in Micali's M. I. pl. 99. Nro. 10. Der Mann ist behelmt, der Strick geht einmal um seine Oberschenkel, einmal um seinen Rücken, ausserdem hat er mit den Armen den Nacken des Thieres umschlungen. Die Malerei ist ungleich besser, als in den bisher betrachteten Vasenbildern. — Rv. Eine geflügelte Gorgone oder sonst ein Dämon, raschen Schrittes nach rechts eilend. — In

Nro. 15. einer anderen, jetzt in München befindlichen Candelori'schen Vase von Agrigent, notirt vom Herzog von Luynes a. a. O. und von Rochette, M. I. S. 348. Note 4. „findet man einen Widder, unter dem Odysseus befestigt ist (mit Stricken?). Der Held umfasst das Thier kräftig mit den Armen, seine Beine schleppen nach; sein Haar ist in eine Spitze zusammen gebunden, welche die Form der phrygischen Mütze ähnelt. Im Grunde steht ein Baum, und auf Odysseus folgt, wie er unter einem Widder verborgen, einer seiner Gefährten". — Als

Nro. 16. führe ich die von Gerhard im Bull. v. 1834. S. 165. f. kurz beschriebene lokrenser Amphora an, welche einerseits Odysseus unter dem Widder, andererseits eine Quadriga von vielen Figuren umgeben enthält. Das sind alle Vasengemälde des Gegenstandes mit schwarzen Figuren, die ich habe auffinden können, ob Rochette deren noch mehre gekannt hat, kann ich aus den Schlussworten seiner 5. Note S. 348. nicht mit Sicherheit entnehmen. —

In Vasen freien Stil's kommt derselbe, so viel ich weiss, nicht vor. —

B. Sculptur.

In statuarischer Ausführung haben wir sechs Monumente des Kyklopenabenteuer, die sich auf zwei verschiedene Scenen desselben beziehen.

Zunächst finden wir den Kyklopen selbst in folgenden Werken.

Nro. 17. Marmorgruppe im Capitol (Taf. XXXI. Nro. 19.), abgeb. in Gargiulo's Raccolta II. 23., im Mus. Capit. Stat. Tom. I. tav. 59. p. 144 [11]). In dieser, von den älteren Antiquaren seltsamer Weise Pan genannten Statue oder Gruppe haben wir ohne alle Frage mit Rochette Polyphemos zu erkennen, sei es als situationsloses Bildwerk, sei es, dass wir ihm Odysseus mit dem Becher gegenüber zu denken haben. Letzteres ist wahrscheinlicher. Der ungeschlachte Riese, auf dessen Stirn ein drittes Auge gebildet ist, sitzt auf einem Felsen, unbekleidet bis auf ein Stück Thierfell, das über seinen rechten Schenkel fällt. Mit der linken Hand hat er den Arm eines bedeutend kleiner gebildeten Gefährten des Odysseus ergriffen, der zu seinen Füssen liegt, und auf dessen Beine er den rechten Fuss setzt. Der rechte Arm des Kyklopen wird ursprünglich ausgestreckt gewesen sein, den Becher zu empfangen [12]), oder er wird den Becher gehalten haben; die Syrinx, die er jetzt hält, ist sinnlose moderne Restauration. Die Situation des Werkes aber ist so zu denken, dass der Kyklop, Odysseus Rede vernehmend, eine Pause in der Tödtung des Odysseusgefährten macht, um mit schmunzelnder Miene, in der sich die erste Weinseligkeit ausspricht, Odysseus das Versprechen zu geben, dass er zuletzt getödtet werden solle. —

Für die Bedeutung des Werkes sind ausser der gleich zu nennenden Bronze die Reliefe unten Nro. 28., und Nro. 29. zu vergleichen. — Verwandt in der Gruppirung, aber in dem dargestellten Momente etwas verschieden, ist

Nro. 18. eine Bronzestatuette im Cabinet Pourtalès-Gorgier in Paris, in natürl. Grösse abgeb. in Rochette's M.

11) Auch Clarac. pl. 835. Nro. 2091. und Gal. om. III. 35. Vgl. Mori Sculture del Mus. Capit. Atrio tav. 28., Rochette M. I. p. 355. f. — 12) Vgl. besonders das Aschenkistenrelief unten Nro. 29. (Taf. XXXI. Nro. 17.)

I. pl. 62. 2. und in der Gal. om. III. 37. Auch hier sitzt der nackte, riesenhafte, durch struppige Haare furchtbar aussehende, jedoch zweiäugige Kyklop auf einem Felsstücke, einen getödteten Gefährten des Odysseus mit der Linken an dem einen Arm ergriffen, auf dessen Beine er auch hier den rechten Fuss gestellt hat. Der rechte Arm des Ungethüm's ist aber nicht mehr nach dem Becher ausgestreckt, sondern hangt schlaff am Leibe herunter; der Riese ist bereits so schwer betrunken, dass sich seine Augen fast ganz geschlossen haben, und dass er seiner Glieder nicht mehr Herr ist. Im nächsten Augenblick wird er seinen Gefangenen fallen lassen und, ganz wie bei Homer Vs. 371., selbst hintaumelnd, in den ihm so verderblichen Schlaf versinken. Diese schwere, die Glieder lösende Betrunkenheit, deren erstes, leises Stadium wir in der vorigen Nummer sahen, ist hier eben so uneingeschränkt wie wahr dargestellt, und das dürfte der sonst nur roh gearbeiteten Bronze einen nicht zu niedrigen Platz in dem Gebiete der Bilderei anweisen. —

So wie wir in Nro. 17. dem Kyklopen gegenüber Odysseus in Gedanken ergänzen müssen, um die Situation zu verstehen, müssen wir in

Nro. 19. einer Marmorstatuette des Odysseus mit dem Kissybion in der Villa Pamfili (Taf. XXXI. Nro. 23.), abgeb. in Winckelmann's M. I. Nro. 154. dem Helden gegenüber den Kyklopen hinzudenken. „Der Kopf und die emporgehobenen Hände", sagt Winckelmann, „machen so zu sagen die übernatürliche Grösse des Giganten bemerkbar, und das Auge scheint die Höhe desselben zu messen, wenn man nämlich die Richtung des Gesicht's von Odysseus verfolgt. Die Furcht, mit welcher er ihm sein Geschenk darreicht, ist in dem Auge und in der ganzen Stellung der Figur ausgedrückt, denn, indem er die Hände gegen ihn ausstreckt, zieht er zugleich den mittleren Theil des Leibes zurück, und macht eine Beugung mit dem rechten Knie, dessen Fuss er nicht ganz auf die Erde setzt, um gleich im Stande zu sein,

sich umzuwenden.“ — Zweimal haben wir sodann Odysseus Flucht unter dem Widder in ganz ähnlicher statuarischer Ausführung zu notiren.

Nro. 20. und Nro. 21. Zwei Marmorgruppen, die eine in Villa Panfili, unedirt, die andere in Villa Albani (Taf. XXXI. Nro. 22.) abgeb. in Winckelmann's M. I. Nro. 155 [13]). Beide Gruppen zeigen unseren Helden, das Haupt mit dem charakteristischen Pilos bedeckt, angeklammert unter dem colossal und äusserst kräftig gearbeiteten Widder, der wenig von jenem langsamen und, wie der Kyklop meint, traurigen Einherschreiten bei Homer zeigt. Desto vortrefflicher ist die bedrängte und ängstliche Lage des Odysseus in dem entscheidenden Momente vergegenwärtigt, wo der Kyklop den Rücken seines Lieblingsböckchen's betastet, bis er ihn aus der Höhle hinausschreiten lässt. — Aeusserst seltsam lautet sodann die Notiz über

Nro. 21. a., eine kleine Bronzegruppe, welche in den Ruinen von Pandosia in Epirus gefunden sein soll, bei Pouqueville Voy. en Grèce II. p. 136., ausgezogen bei Rochette, M. I. p. 357. Note 1. In dieser Gruppe soll nämlich Odysseus auf dem Widder reitend dargestellt sein, also gerade so, wie der schlaue Laërtiade nicht aus der Höhle des Kyklopen entfliehen wollte, um nicht in dessen tastende Hände zu fallen. Rochette, welcher eine Ungenauigkeit des Reisenden in der Bezeichnung des Gegenstandes annimmt, will diese Gruppe auf den Typus der Albanischen und Panfilischen zurückführen, wovon ich die Möglichkeit nicht einsehe. Eher scheint es mir möglich, dass, falls überhaupt der Angabe zu trauen ist, gar nicht Odysseus, sondern irgend ein ganz anderer Gegenstand aus dem Kreise der Widder- und Heerdengottheiten dargestellt ist, der sich nur so nicht bestimmter errathen lässt. —

Von statuarischen Darstellungen des Gegenstandes sei

13) Auch in der Gal. om. III. 44. und, äusserst ungenau, Gal. myth. 174., 633.

hier schliesslich noch der turiner Polyphemoskopf bei Tischbein, Homer nach Ant. 7. und der in Lyon gefundene, Gal. myth. 174., 631. abgebildete, fragmentirte Kopf des Polyphemos notirt, der ein einziges Auge, nicht auf der Stirn, sondern auf der Nasenwurzel zwischen den beiden nur angedeuteten gewöhnlichen Augen hat [14]). —

Zahlreicher als die statuarischen Werke sind die Reliefdarstellungen des Kyklopenabenteuer's, und zwar sowohl die aus griechisch-römischem, wie die aus etruskischem Kunstkreise. Aus ersterem finden wir zunächst die Scene, wo Odysseus dem Kyklopen den Becher giebt, um ihn betrunken zu machen in

Nro. 23. einem stark restaurirten und durch die Restauration entstellten, sehr verschieden erklärten und in den vorhandenen Abbildungen sehr verschieden wiedergegebenen Relief aus Villa Borghese in Louvre, (Taf. XXXI. Nro. 20.) Clarac, Notice p. 189. Nro. 451. f., abgebildet Mus. Pio-Clem. V. tav. A. 4. (Gal. myth. 174—632.), Tischbein, Homer nach Ant. 9., Gal. om. III. tav. 39. und, nach Rochette, M. I. p. 346. Note 5. am genauesten in Bouillon's Mus. des. ant. III. pl. 53. (die Tafeln durchgezählt). Visconti's (Pio-Clem. a. a. O.) ganz verfehlte Erklärung: Herakles nach der Tödtung des Cacus ermattet, von seinen Gefährten mit Wein erquickt, ist von Zoëga B. R. II. p. 12. und Rochette M. I. p. 354. f. der Art widerlegt, dass sie als beseitigt betrachtet werden kann. In Wahrheit enthält das vor einem Dreifuss mit grossem Kessel befindliche Relief den schon stark betrunkenen Polyphemos, welcher einen getödteten Gefährten des Odysseus am Arm gepackt hat, und ihn unter die Füsse tritt, zugleich aber die rechte Hand nach dem Weinschlauche ausstreckt, aus wel-

14) Rochette will, M. I. p. 342. Note diesen Kopf nicht als Polyphemoskopf anerkennen, sondern nennt ihn: tragische Maske. Ohne Kenntniss des Originals ist nach einer kleinen Zeichnung, wie die einzig vorliegende hierüber kein Urteil möglich, in der Zeichnung scheint das Monument Nichts weniger, als eine tragische Maske.

chem ihm Odysseus und sein Genoss zu trinken gegeben haben. Der Riese taumelt bereits, und scheint eben das letzte Wort zu lallen, um dann seitwärts hinzufallen in den schwerberauschten Schlaf. —

Diesem Relief steht ein zweites

Nro. 24. in der münchener Glyptothek Nro. 137. befindliches, als Fragment einer grösseren Vorstellung angesprochenes, und von Rauch als Polyphemosrelief, gewiss richtig, restaurirtes Relief von griechischem Marmor als ganz ähnlich zur Seite. Von Schorn a. a. O. auf Herakles Kampf mit den Hippokoontiden gedeutet, stellt dasselbe wiederum Polyphemos dar, der hier aber Löwenfell und Keule hat, die ihm sehr füglich zukommen können[15]), mit dem getödteten Gefährten des Odysseus. Die übrigen Personen des Reliefs scheinen zu fehlen. Vgl. noch Schorn im tübinger Kunstblatt von 1828. S. 190., wo derselbe die richtige Benennung adoptirt hat.

Ausser diesen Reliefen haben wir noch ein paar Relieffragmente derselben Scene anzuführen, welche M. Ariditi in einer Monographie: Illustrazione d'un bassoril. in marmo del R. mus. Borb. rappres. Ulisse, che studiasi d'ubriacar Polifemo, Napoli 1817. bekannt gemacht hat. Das erstere derselben

Nro. 25., bei Ariditi p. 3.; auch in der Gal. om. III. 36. zeigt mehre seltsame Abweichungen von den bisher betrachteten. Zunächst erscheint der dreiäugige Kyklop eher zwergenhaft klein, als gross, wenigstens ist der neben ihm stehende Odysseus um einen Kopf grösser. Polyphemos ist im Uebrigen von gedrungen kräftigem Körperbau, und hat ein eigenthümlich bäurisches Aussehn. Er sitzt ungefähr wie die capitolini'sche und Pourtalès'sche Statue, jedoch das Gesicht geradeaus, nicht auf den rechts neben ihm stehenden

15) Auch in dem Relief Borghese ist der Rest eines Löwenfelles sichtbar, und in der Zeichnung bei Inghirami hat der Kyklop auch die Keule.

Odyssens gewendet. Den rechten Fuss hat er auch hier au einen getödteten Gefährten des Laërtiaden gestellt, von dem er jedoch nicht, wie in den bisher betrachteten Werken, den einen Arm, sondern die herausgerissenen Gedärme in der linken Hand hält. Mit der rechten Hand, die er auf Odysseus Arm gelegt hat, scheint er den ihm dargebotenen Becher Wein's ablehnen oder zurückstossen zu wollen, während Odysseus, der den Pilos trägt, und zu dessen Füssen der Weinschlauch liegt, in Stellung und Gesichtsausdruck den Wunsch verräth, dem Ungeheuer noch mehr Wein aufzunöthigen. Verstehe ich das Bildwerk richtig, so soll der Augenblick dargestellt sein, wo der Kyklop genug hat, und nicht mehr Wein mag, sondern demnächst hintaumeln wird. Damit stimmt sein linkes untergeschlagenes Bein, die starre Haltung seines Kopfes, die Bewegungslosigkeit der linken Hand, der die Gedärme entgleiten, das Abwehren mit der rechten Hand. Aber die Darstellung ist lange nicht so lebendig und ausdrucksvoll, wie in der kleinen Bronzestatue des Grafen Pourtalès. Im Hintergrunde Felsen und ein Baum. —

Nro. 26. Das zweite Fragment, bei A r i d i t i a. a. O. S. 12., in der Gal. om. tav. 40. lässt sich kaum näher bestimmen. Es ist auf den dreiäugigen Kopf nebst der Brust und dem linken Arm des Kyklopen sowie auf den Tors einer kleineren, rechts neben dem Riesen stehenden, mit gegürtetem Chiton bekleideten Figur, vielleicht Odysseus, beschränkt. Wahrscheinlich, der Stellung des Kyklopen nach, gehört das Fragment einem den bisher betrachteten ähnlichen Relief an, wenigstens scheint er mit der linken Hand den Arm eines Odysseusgefährten gehalten zu haben. Aus dem Ausdruck des etwas nach links geneigten Kopfes mit langem und struppigem Bart lässt sich auf den dargestellten Augenblick kein bestimmter Schluss ziehen. —

Eine spätere Scene stellt

Nro. 27. dar, ein R e l i e f in der Benedictinerabtei in Catania (Taf. XXXI. Nro. 16.) abgeb. mit Verschiedenheiten

bei Rochette M. I. pl. 63. 2. und in der Gal. om. III. 38 [16]). Das ganze Relief scheint eine fragmentirte Sarkophagplatte zu sein, vielleicht das mittlere Stück, jedenfalls aber nach der Seite, nach welcher Odysseus hinsicht, nicht vollständig, indem dort das Motiv zu Odysseus Stellung dargestellt gewesen sein muss, wahrscheinlich einige Gefährten mit dem Pfahl, denen Odysseus mit gebieterischem Blick zuruft oder zuwinkt, im entscheidenden Momente nicht zu zagen. Der Kyklop ist nämlich vom Wein besiegt auf den Felsenboden hingesunken, und schläft so recht schwer in seiner Betrunkenheit; der hölzerne Becher ist seiner herabhangenden Hand entfallen. Während nun zwei von Odysseus Gefährten zu den Füssen des Riesen noch mit dem Weinschlauch bereit stehen [17]), ist der Held selbst neben den Kyklopen getreten, hinter dem er hoch aufgerichtet steht, den Blick auf die jetzt fehlenden Genossen mit dem Pfahl gewendet. Offenbar hat er die Stellung eingenommen, in welcher er Vs. 383, den Pfahl dirigirt und dreht, den die Gefährten, dem Kyklopen in's Auge gestossen haben. Die Handlung des dritten Gefährten neben dem Haupte des Kyklopen ist unklar, dass er, wie Rochette wollte, mit Odysseus zusammen den Kopf des Riesen erhebe, ist, schon seiner abgewandten Stellung nach, noch mehr aber im Zusammenhange der ganzen Composition unrichtig. Ein lebhafter Vortrag der energisch zusammengerückten Momente empfiehlt diese ziemlich späte und in der Ausführung nur geringe Arbeit. —

16) Bei Rochette ist die Hauptrichtung aller Figuren von l. nach r. in der G. O. umgekehrt; bei Rochette ist Odysseus Pilos spitz wie in der Münze von Cumae, Rochette, M. I. p. 243. Vign. 8., in der Gal. om. abgerundet; bei Rochette ist das neben dem Kyklopen liegende Thier ein undeutlicher Hund, in der Gal. om. ein deutlich gezeichnetes Schaf. Die Zeichnung der Gal. om. sieht besser aus, aber die Rochette'sche dürfte genauer sein, weshalb ich die meinige nach dieser habe machen lassen. — *17)* So auch der Herzog von Luynes Ann. I. S. 283; Rochette will den Pfahl erkennen, was theils nach der Form des Gegenstandes, besonders aber nach der ganzen Composition gradezu unmöglich ist.

Diesen Steinreliefen fügen wir als

Nro. 28. das Silberrelief eines bei Bernay gefun-denen Krater's bei, abgeb. als Vignette 11. p. 338. in Ro-chette's M. I.; vgl. das. p. 351. So viel sich aus der klei-nen Zeichnung und aus der flüchtigen Beschreibnug entneh-men lässt, ist die Darstellung auf den Kyklopen und Odysseus beschränkt. Ersterer sitzt auf dem Felsen, auf den er, ohne einen Odysseusgefährten zu halten, die linke Hand stützt. Die Rechte streckt er lebhaft gegen den Becher aus, welchen ihm der mit eiligen Schritten herantretende, durch den ko-nischen Pilos charakterisirte Odysseus darreicht. —

Auch die etruskische Kunst hat uns einige recht interessante Reliefe unseres Gegenstandes hinterlassen, von denen drei bekannt gemacht sind, welche drei verschiedene Scenen darstellen [18]). Die bisher am meisten gefundene Scene sehen wir in interessanter Uebereinstimmung der Gruppirung der Hauptfiguren mit denselben in den bisher betrachteten Monumenten in

Nro. 29., einer Aschenkiste im Museum von Vol-terra (Taf. XXXI. Nro. 17.) abgeb. bei Rochette, M. I. pl. 62. 1. und Gal. om. III. 42. Das Bildwerk enthält, wie ich glaube, zwei nicht klar getrennte Scenen. Links vom Beschauer die Berauschnng des Kyklopen. Derselbe sitzt auf dem Felsen seiner Höhle, einen Gefährten des Laërtiaden, den er am Arm gepackt hat, grade so unter den Füssen, wie in den meisten der bisher betrachteten Monumente, nament-lich wie in der capitolinischen Gruppe. Die rechte Hand er-hebt er gegen den henkellosen Holzbecher, welchen ihm Odys-seus, der fast durchaus der Statuette Albani (Nro. 19.) gleicht, in beiden Händen darreicht, während ein Gefährte

18) Rochette spricht, M. I. S. 350. von „deux basreliefs que j'ai choisi moi même entre quelques autres, relatifs à la même fable, dans le musée public de Volterre", doch sind, soviel ich weiss, nur diese beiden und ein drittes, von Rochette S. 342. erwähntes edirt und bekannt. —

hinter dem Helden ein zweites, weit grösseres Gefäss aus dem Weinschlauch füllt. Das ist eine gute Andeutung der Unmässigkeit des Riesen; der kleine Becher ist nur ein Pröbchen, nach ihm kommt der Humpen dran. Ein zweiter Gefährte steht, die Hand an den Kopf gelegt, wie erschreckt daneben. — Rechts eine andere Scene, die Flucht nämlich. Aus der Höhle des Kyklopen entflieht unter dem Widder ein Gefährte des Odysseus, während ein zweiter vor der Höhle kniet, und den Widder am Kopf streichelt, als wolle er ihn herauslocken, oder seinen Schritt beschleunigen. Das ist ein sehr guter naïver Ausdruck für die Wichtigkeit der Sache. Unklar ist die Handlung eines zweiten Odysseusgefährten am rechten Ende, der, viel grösser, als der knieende, lebhaft nach der Mitte zuschreitet, und die Hand gegen den Kyklopen erhebt, als wolle er ihm zureden, den Wein zu nehmen. Rochette wollte in der Scene rechts eine mit der Berauschung des Riesen gleichzeitige Einübung der Fluchtmethode erkennen, woran ich nicht glauben kann. —

Nro. 30. Eine zweite Aschenkiste ebendaselbst (Taf. XXXI. Nro. 21.) abgeb. bei Rochette a. a. O. und Gal. om. III. 33. entspricht dem Relief von Catania und enthält den Augenblick der Blendung des Kyklopen. Dieser liegt im tiefen Schlaf, der durch den über den Kopf gelegten Arm gut ausgedrückt ist, am Boden vor seiner Höhle. In dieser erscheint eine stark fragmentirte Person, in der ich Odysseus selbst erkenne, welcher mit erhobenem Arm seine Befehle ertheilt. Einer seiner Gefährten rechts neben ihm hat in sinnverwirrender Angst einen Baum umfasst, vier andere dagegen tragen den brennenden Olivenpfahl herbei, und sind eben dran, denselben einzubohren. Die Anstrengung und der eben so ängstliche wie sorgfältige Eifer bei diesem grossen Geschäft ist in den verschiedenen Gestalten sehr gut ausgedrückt. Links in der Ecke erinnert der Hintertheil eines Schiffes, in dem ein verstümmelter Mann am Steuer sitzt, an die spätere Scene der glücklich vollendeten Flucht. —

Diese Flucht im Schiffe enthält

Nro. 31., die dritte Aschenkiste (Taf. XXXI. Nro. 1[?] abgeb. in der Gal. om. III. 48[19]). Odysseus und seine Gefährten sind im Schiffe, das mit Segel und Rudern fortfähr Der Held selbst, den ein reicherer Schild und ein etwas verzierter Pilos von seinen Genossen unterscheidet, steht aufrecht im Schiffe und ruft dem Kyklopen das höhnende Wort zu Dieser steht am Ufer neben zweien seiner Schafe und schleudert eben, von einer am Rücken ungeflügelten, aber mit Kopfflügeln versehenen und mit dem Schwerdt bewaffneten etruskischen Furie angetrieben, den Steinblock gegen die Flüchtlinge ab.

Ausserdem führe ich aus etruskischem Kunstgebiet noch an:

Nro. 32., den Griff eines Spiegel's, abgeb. bei Winckelmann M. I. Nro. 156. und bei Inghirami Mon. etr. Ser. II. parte 1. tav. 7., welcher zweimal die unter den Widder mit Stricken befestigten Odysseusgefährten enthält deren Kopf mit dem Pilos bedeckt ist. —

Auch in den geschnittenen Steinen können wir mehre Scenen unserer Begebenheit in ziemlich zahlreichen und zum Theil interessanten Exemplaren nachweisen. —

In der Berauschungsscene nenne ich voran

Nro. 33., eine Carneolgemme Hamilton'schen Besitzes (Taf. XXXI. Nro. 12.) abgeb. nach Tischbein's Homer XI. in der Gal. om. III. 13. und der Gal. myth. 172.

19) Zuerst in einer Monographie von Giorgi, Dissert. acad. sopra un monum. etrusco, trovato nei suburbani di Volterra, l'anno 1764; später bei Micali, Antichi Mon. (Firenze 1810) tav. 45. Dass Inghirami diese Aschenkiste auf das Laistrygonenabenteuer des 10. Gesanges bezieht, ist bare Willkühr, da, abgesehen von den Schafen neben Polyphemos, die ihn deutlich genug bezeichnen, schon der Umstand hier für das Kyklopenabenteuer entscheidet, dass wir aus demselben eine ganze Reihe von Denkmälern, aus dem anderen ausser den unten zu erwähnenden Wandgemälden keines besitzen, ein solch vereinzeltes Vorkommen also sehr merkwürdig wäre.

332. **Der Stein** soll in der Nähe von Pompeji gefunden sein, und giebt fast genau die Composition des Borghesi'schen Dreifussrelief's wieder, für dessen Bedeutung, wenn der Stein wirklich echt ist, durch dieses Gemmenbild der stärkste Beweis geliefert ist. — Etwas anders componirt ist

Nro. 34., eine zweite Gemme aus Tischbein's Homer p. 21. (Taf. XXXI. Nro. 13.) abgeb. Gal. om. III. 32. Der Kyklop sitzt, ohne den Odysseusgefährten zu halten, die Linke auf den Felsen gestützt, mit der Rechten den henkellosen Becher empfangend, welchen ihm Odysseus, den Fuss auf einen Stein gestellt in beiden Händen darreicht (oben Nro. 19. und Nro. 29.). Ein Genoss mit dem Weinschlauch auf der Schulter steht hinter dem Laërtiaden. — Inghirami redet a. a. O. von mehren ähnlichen Gemmen, die mir nicht bekannt geworden sind. — In

Nro. 35., einem Carneolskarabäus bei Vescovali, Impr. gemm. III. 44. ist Polyphemos mit dem Becher allein auf dem Felsen sitzend dargestellt. Hinter ihm ringelt sich eine Schlange empor, die nach dem oben (S. 761. f.) Gesagten als Andeutung seiner bevorstehenden Blendung gelten kann, und die so erklärt worden ist Bull. 1834. p. 119. — Häufiger ist Odysseus allein mit dem Becher dargestellt, am edelsten in

Nro. 36., einer antiken Paste des Hrn. Vescovali, Impronte III. 84. (Taf. XXXI. Nro. 10.) abgeb. in den Mon. dell'Inst. I. 7. 2. zur Vergleichung mit dem Odysseus der archaischen Kylix Nro. 10. Und in der That ähnelt der Held hier jener Darstellung, indem er das Kissybion in der einen Hand gegen den Kyklopen ausstreckt. Im linken Arm trägt er eine Lanze oder einen Stab, auf dem Haupte den runden Pilos. — In scherzhafter Darstellung finden wir Odysseus häufiger, und zwar, wie er entweder halb oder ganz knieend den Becher darbietet, so beispielsweise in

Nro. 37. und Nro. 38. einem Sarder und einem Karneol in Berlin, bei Tölken IV. 383. und 384, so in

Nro. 39. und Nro. 40., einem Karneol und einer antiken Paste der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn. — Odysseus mit Schlauch und Becher ist ebenfalls nachzuweisen und zwar in

Nro. 41., einer Karneolgemme früheren Thorwaldsen'schen Besitzes, abgeb. in der Gal. om. III. 41., wo der Held in edler Haltung gradeauf steht, das Haupt mit dem Pilos bedeckt, die zweihenkelige Schale in der Rechten dem Kyklopen darbietend, den Schlauch in der Linken hinter sich. — In

Nro. 42. einer Gemme (Taf. XXXI. Nro. 11.) abgeb. ebendas. tav. 34. kniet Odysseus, wie in den Nummern 39-40. und lässt aus dem auf seiner Schulter liegenden Schlauch den Wein in einen zweihenkeligen Skyphos laufen, den er ängstlich zu dem Kyklopen emporblickend, voll laufen lässt. — Ausgezeichnet ist als Unicum dieser Darstellung in der ganzen antiken Kunst

Nro. 43. ein Karneol der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn (Taf. XXXI. Nro. 14.), bisher unedirt. Dieser merkwürdige Stein von altem Stil zeigt uns nämlich den Augenblick, wo Polyphemos einen Odysseusgefährten tödten will, indem er den bei den Beinen Ergriffenen mit dem Kopf gegen den Felsen schlägt. Der Riese hat hiezu einen starken Anlauf genommen, während der kleine Mensch in seinen Armen sich in der äussersten Todesangst noch mit seinem Schwerdt zu vertheidigen sucht, ähnlich wie wir oben in der alten Vase Nro. 11. den flüchtenden Odysseus mit dem Schwerdt gegen den Riesen einen Streich führen sahen. —

IV. Zehnter Gesang.

Den Hauptinhalt dieses Gesanges bildet das Abenteuer bei Kirke, und dieses ist's auch, welches eine zwar kleine aber interessante Denkmälerreihe zum Gegenstande hat. Ehe wir dieselben jedoch betrachten, müssen im Vorbeigehn einige Monumente erwähnt werden, welche

1. Odysseus mit Aiolos Windschlauch Vs. 19—47.

darstellen. Das erste derselben

Nro. 44., eine Lampe in Passeri's Lucernae fictiles, II. 100 kenne ich nur aus der kurzen Notiz in Müller's Handbuch S. 717, da das genannte Buch Passeri's auf unserer Bibliothek fehlt. Ausserdem kann ich nur drei Steine der Stosch'schen Sammlung anführen.

Nro. 45, Nro. 46, u. Nro. 47, einen Sarder bei Winckelmann P. d. St. III. 354, einen Carneol das. 355 und einen zweiten Sarder das. 356, abgeb. in Winckelmann's M. I. 158, Gal. myth. 167, 634 und Gal. om. III. 47 [1]). Nach Winckelmann sollen wir in dem letzten Steine einen Gefährten des Odysseus erkennen, der erschreckt emporblickt, nachdem er vorwitzig den Schlauch geöffnet hat, Toelken nennt, wie ich glaube richtiger, den Mann Odysseus, welcher den Schlauch zuzuhalten strebt und zugleich, mit erhobener Hand die Rede begleitend, den unklugen Gefährten Vorwürfe macht. —

Das Laistryonenabenteur Vs. 80 ff.

ist bisher nur in drei Wandgemälden bekannt geworden, welche leider bisher unedirt, 1848 in Rom in der Strasse, welche von der Suburra nach der Höhe des Esquilin hinaufführt, und Via graziosa heisst, gefunden, von Emil Braun im arch. Anzeiger der arch. Zeitung von 1849 Nro. 2. S. 27 ff. beschrieben sind. Diese Bilder sind aber nur sehr uneigentlich in den Kreis der heroischen Monumente zu ziehen, da sie vorwiegend landschaftlichen Charakter haben, und die Darstellung der Begebenheit eine entschiedene Nebensache bildet. So unendlich wichtig daher

1) Hier sind kleine Kreise im Felde zugesetzt, die wie Münzen aussehn. Toelken hat nur den Stein Nro. 356 in der ihm von Winckelmann gegebenen Bedeutung (IV. 386) anerkannt, ich glaube, dass die Andern den Namen so gut verdienen, wie dieser.

diese Wandgemälde zur Erweiterung unserer Ansichten über die antike Landschaftmalerei sind und sein werden, wenn sie einmal vom Institut herausgegeben sind, was in Aussicht steht, so wenig würde hier ein Wiederabdruck der Braun'schen Beschreibung, auf welche ich verweise, am Orte sein. — Wir wenden uns daher sogleich zu der zweiten stärkeren Denkmälergruppe unseres Kreises und betrachten als:

2. das Abenteuer bei Kirke. Vs. 210 — zu Ende [1].

Wir stellen hier ein literarisch überliefertes Bildwerk voran, welches einen wesentlich anderen Inhalt hat, als die erhaltenen Monumente.

Nro. 48. Relief am Kypseloskasten. Pausanias V. 19. 2 sagt: „der oberste Streifen des Kasten's hat keine Inschriften, man muss den Inhalt der Bildwerke aus diesen selbst entnehmen. Es ist aber in einer Höhle eine Frau dargestellt, die mit einem Manne auf einem Lager ruht. Dass diese Kirke und Odysseus seien, entnehmen wir aus der Zahl der Dienerinen, welche vor der Höhle sind und aus dem von ihnen Verrichteten. Es sind nämlich vier Weiber, und sie verrichten die Arbeit, von der bei Homeros die Rede ist" Odyss. X. 348 ff. nämlich sind vier Dienerinen mit Bestellung des Tisches und Mahles beschäftigt. Die ganze Sache kommt mir ein wenig zweifelhaft vor, das Indicium ist sehr äusserlich, die Höhle an der Stelle von Kirke's schöngebautem Pallast mehr als seltsam, die ganze Vorstellung für das Kirkeabenteuer bei ihrer Vereinzelung insignificant, und Pausanias archäologische Auctorität nicht eben hoch anzuschlagen. —

Deutlicher und sicherer stellen unseren Gegenstand die folgenden erhaltenen Kunstwerke dar. Es sind zunächst vier Vasengemälde zu nennen, von denen drei leider noch immer unedirt sind.

1) Vgl. Otto Jahn, arch. Beiträge S. 401 ff.

Nro. 49. Lekythos aus Sicilien, mit schwarzen Figuren, beschrieben von Braun im Bull. v. 1835. S. 30 ff. In der Mitte ist eine unter Reben sitzende Figur gemalt, welche eine Schale in der Hand hält, in der sie mit einem Stäbchen rührt. Vor ihr steht ein Krieger, der drohend den Speer erhebt; zu jeder Seite stehn zwei Personen, von denen drei den Kopf eines Eber's, eines Esel's und eines Schwanes zeigen, der des vierten ist verloren gegangen. Es ist, wie Jahn a. a. O. S. 407 sagt, wohl nicht zu bezweifeln, dass hier Kirke und Odysseus von den verwandelten Gefährten umgeben, zu erkennen seien. Letztere sind mehr der Verdeutlichung halber, als an der Handlung theilnehmend vorhanden, denn offenbar ist die Scene dargestellt, wo Odysseus, den Kirke verwandeln will, ihr mit seiner Drohung zuvorkommt, wobei an die Stelle des Schwerdtes, das der Held in der Poësie gegen die Zauberin zückt, noch kräftiger der Speer gesetzt ist. Die verwandelten Menschen aber zeigen, um was es sich handelt, und was Odysseus bevorstand. Die Verwandelung ist hier aber grade so, wie in fast allen übrigen Kunstwerken ebenfalls ausgedrückt, dadurch nämlich dass ein Thierkopf auf den menschlichen Leib gesetzt ist. Diese Vereinigung eines Thierkopfes mit dem menschlichen Körper hat Rochette M. I. p. 362 ff. mit Recht als eigentlich unhellenisch bezeichnet, mit grossem Unrecht jedoch auf ägyptischen Ursprung zurückführen wollen. Jahn hat ihm mit bestem Grunde a. a. O. S. 410 geantwortet, dass bei Homer eine vollständige Verwandelung stattfindet, und dass nur die bildende Kunst zu dieser Mischgestalt ihre Zuflucht nehmen musste, um die Verwandelung, d. h. um die doppelte Natur, das Menschliche in dem verwunschenen Thier auszudrücken, während sie mit reinen Thiergestalten sich nicht hätte verständlich machen können. — Das zweite Vasenbild

Nro. 50., welches sich in einer Privatsammlung in Neapel befindet, ist von Rochette, M. I. p. 361 nur ganz kurz erwähnt worden. Kirke berührt mit dem Stabe das Haupt

eines Odysseusgefährten, dessen Verwandelung ähnlich ausgedrückt ist, wie die Substituirung der Hirschkuh für Iphigeneia in der schönen Vase oben S. 317. Nro. 2. Taf. XIV. Nro. 9, indem das Thier hinter dem menschlichen Körper hervorspringt. — Die dritte Vase,

Nro. 51., eine Lekythos in Gerhard's Besitze ist ebenfalls nur kurz erwähnt in Gerhard's auserl. Vasenbb. III. zu Taf. 218. Note 2.

Am interessantesten ist

Nro. 52, 53., eine in Vulci gefundene, bisher unedirte Amphora mit rothen Figuren, jetzt im grossherzoglichen Museum von Parma (Taf. XXXII. Nro. 1 u. 2), zuerst besprochen von Braun im Bull. v. 1838. S. 27 f., danach von Jahn a. a. O. S. 407. Braun wollte in dem Aversbild (2) die Verzauberung des Odysseusgefährten, im Reversbilde (1) Odysseus Heimkehr nach Ithaka erkennen. Die Vase wird in dem demnächst erscheinenden Hefte der Institutsmonumente erscheinen, und ist von mir in dem unter der Presse befindlichen Bande der Annalen von 1852 ausführlicher erörtert worden. Ich muss, um hier die mir gesteckten Grenzen nicht zu überschreiten, auf meine dortige Begründung verweisen, und stelle hier nur das Resultat her, das ich für ziemlich sicher halten muss. Beide Bilder gehören dem Kirkeabenteur an. Das Reversbild enthält die erste Scene. Es ist der Augenblick, wo einer der Odysseusgefährten, den das Wanderkostum als Ankommenden bezeichnet, bei Kirke anlangt, die ihn mit scheinbarer Freundlichkeit empfängt. Ihr zur Seite steht ein Hund, der grösser gemalt ist, als sonst Hunde auf Vasen vorkommen, und der den Kopf mit geöffnetem Maul und den klugen Bick auf eine so eigenthümliche Art zu dem ankommenden Griechen emporrichtet, dass ich ihn unmöglich für einen natürlichen Hund halten kann. Er ist vielmehr einer der früher von Kirke verwandelten Menschen, welche die zu Kirke's Pallast herankommenden Griechen zu warnen und zurückzuhalten streben. Homer nennt

freilich unter diesen verzauberten Thieren nicht Hunde, sondern Wölfe und Löwen, aber er fügt, um deren Gebahren deutlich zu machen, hinzu (Vs. 214 ff.)

„Doch nicht stürzeten jen' auf die Männer sich, sondern wie schmeichelnd
„Standen mit langem Schwanz die rings anwedelnden aufrecht,
„Sowie wohl Haushunde den Herrn, der vom Schmause zurückkehrt
„Wedelnd umstehn." —

Was konnte nun für den Maler näher liegen, als in seinem Bilde den Vergleich des Dichters zu realisiren? Es ist hier freilich ein früherer Augenblick, die Begegnung mit den Thieren, mit einem späteren, der Begegnung mit Kirke zusammengezogen, aber das musste geschehn, da ohne den Kirke beigegebenen Hund, ein mit einer Frau redender Mann nimmermehr die Scene ausdrücken konnte, welche hier dargestellt werden sollte. — Das Hauptbild aber stellt nicht die Verzauberung, sondern die Entzauberung, die Lösung des Odysseusgefährten dar. Derselbe sitzt, durch den Eberkopf als verwandelt bezeichnet am Boden, die Hand gegen Odysseus erhoben. Neben ihm steht die Zauberin, deren Gestus keineswegs ein Erschrecken vor Odysseus Schwerdte ausdrückt, sondern der in seiner seltsam regelmässigen Steifheit, die man vergebens im ganzen Gebiete der Vasenmalerei, wo Erschrecken oder Furcht ausgedrückt werden sollen, ein zweites Mal suchen wird, den Act der Entzauberung, ein Geheimnissvolles, Rituelles darstellt. Ich kann ihn freilich nicht durch Parallelbeispiele belegen, die begreiflicher Weise sehr selten sind; wenn wir aber wissen, dass z. B. bei den Eileithyien das Zusammenbringen, Falten der Hände sowie das Einkneifen des Daumens die Bindung, Zurückhaltung der Geburt ausdrückt, so ist es klar, das der directeste Gegensatz in der Geberde, das Ausbreiten der Arm das Oeffnen der Hand, das Aufstellen des Daumens im rech-

ten Winkel gegen die anderen Finger auch die gegensätzli-Bedeutung, nämlich die des Lösen's haben muss. Und deswegen sehn wir auch in so manchen Darstellungen der Geburt der Athene in Vasenbildern die Eileithyien mit ausgebreitet erhobenen Armen und entfalteten Händen stehn, während die anderen anwesenden Personen die Arme ruhig und gesenkt halten, also keineswegs Erstaunen ausgedrückt sein kann, das Alle gleichmässig beherrschen müsste [2]). Odysseus aber, dem allerdings die Zauberin die Lösung seiner Genossen versprochen hat, scheint der Erfüllung ihres Wortes nicht zu trauen, er hat sie daher selbst zu dem Kofen begleitet, was der Dichter nicht gesungen hat, was aber auch das Relief unter Nro. 54 enhält, und steht jetzt mit gezogenem Schwerdte, jedoch keineswegs drohend vor Kirke, sondern selbst erstaunt über das Gebahren der Zauberin, und zugleich entschlossen, sie mit der blanken Klinge, vor der sie einmal Respect gezeigt, im Choc zu halten, und die Erfüllung des Versprechen's nöthigenfalls mit Waffengewalt zu erzwingen. So wie aber der Maler auf der Kehrseite den Hund, so musste er hier den durch heroïsche Nacktheit vom Gefährten des Reverses unterschiedenen Odysseus gegen die Auctorität des Dichter's hinzusetzen, um seine Scene klar zu machen. — Dass das von Micali, Mon. ined. (Firenze 1844) tav. 40 publicirte Gemälde einer Hydria mit rothen Figuren auf unseren Gegenstand Bezug habe, ist, wie Jahn a. a. O. S. 407 bemerkt, mehr als problematisch. — Von den übrigen Kunstwerken nenne ich voran:

Nro. 54., ein Relief im Palast Rondanini (Taf. XXXII. Nro. 3.), abgeb. aus Guattani's M. I. 1788. Febr. XI in der Gal. om. III. 50 und in der Gal. myth. 174, 635. Das Relief gilt als ein Bruchstück einer odysseïschen Schultafel der Art, wie die Tabula Iliaca. Jedoch scheint mir die Bezeichnung Bruchstück unrichtig, nicht allein, weil die

2) Vgl. Gerhard's A. V. I. Taf. 2. 1, auch 1. 1 u. 4. 2, Élite céramographique I. Taf. 54, 57, 58, 59, 60, 61, 65a.

Ränder keinerlei Fragmentirung zeigen, sondern mehr noch wegen der Inschrift am Sockelleisten:

ΕΚ ΤΗΣ ΔΙΗΓΗΣΗΟΣ ΤΗΣ ΠΡΟΣ ΑΛΚΙΝΟΥΝ ΤΟΥ ΚΑΠΠΑ,

welche das Werk sehr bestimmt als ein Ganzes für sich bezeichnet. Wäre dasselbe Fragment, so müsste die Inschriftbezeichnung jedenfalls ohne *ΕΚ* sein, entweder das einfache Zahlzeichen *Κ* oder lauten: *διηγήσεως τῆς πρὸς Ἀ. τὸ κ'*. In der Art einer solchen Schultafel componirt ist das Relief allerdings, und Aehnliches haben wir bereits oben (S. 479. Nro. 144.) einmal gefunden. Dargestellt sind aber drei Scenen unserer Begebenheit. Zunächst ausserhalb der ausführlich gebildeten Mauern von Kirke's Behausung, nahe am Meeresstrande, an dem ein Schiff des Odysseus liegt: die Uebergabe des Krautes Moly an Odysseus durch den in Jünglingsgestalt erscheinenden Hermes, mit der Unterschrift: *ΟΔΙΣΣΕΙ ΤΟ ΜΟΛΥ ΕΡΜΗΣ.* Sodann innerhalb Kirke's Hofraum der Augenblick, wo Odysseus gegen Kirke, die ihn verwandeln wollte, mit dem Schwerdt anrennt, und wo die Zauberin bittend zu seinen Füssen gesunken ist, und seine Knie zu umfassen strebt, mit den Namensbeischriften: *ΟΔΙΣΣΕΥΣ, ΚΙΡΚΗ.* Endlich drittens die Entzauberung der verwandelten Gefährten, *ΕΤΑΙΡΟΙ ΤΕΘΗΡΙΩΜΕΝΟΙ*, deren die mit dem Zauberstab versehene Kirke (*ΚΙΡΚΗ*) vier aus dem Stall hervorruft, deren zwei Schweinsköpfe, einer einen Widder-, der vierte einen Stierkopf hat, während Odysseus (*ΟΔΙΣΣΕΥΣ*) auch hier, und zwar mit staunender und sinnender Geberde daneben steht. —

Von Wandgemälden ist ein ziemlich allgemein, so auch von Müller im Handbuch S. 717 auf Kirke bezogenes, in der Casa di Castore e Polluce gefundenes, abgeb. in Gell's Pompeiana II. 72, bei Zahn II. 23, Mus. Borb. X. 57, Gal. om. III. 107 durch Jahn a. a. O. S. 402—406 in gründlicher Erörterung sowohl des Bildes selbst als durch Zusammenstellung der anderen an derselben Wand befindli-

chen völlig und für alle Zeit aus diesem Kreise verbannt. Dagegen finden wir allerdings eine Scene des Kirkeabenteuer's und zwar in unzweideutiger Darstellung in

Nro. 55., einem anderen pompejanischen Wandgemälde (Taf. XXXII. Nro. 11), abgeb. in Mazois, Ruines de Pompeii II. 43; vgl. Jahn a. a. O. S. 406. Es ist der Augenblick, wo Kirke Odysseus verzaubern will. Der Held, durch seinen Hut bestimmt bezeichnet, zieht in ungestümer Bewegung das Schwerdt gegen Kirke, welche eben vor ihm auf die Knie fallen will, und die Arme flehend gegen ihn ausstreckt. Ihr weitgeöffneter Mund drückt ihre Angst aus. Sie ist völlig bekleidet und hat einen Nimbus, der ihr als Tochter des Helios zukommen würde, wenn er sich nicht auch sonst vielfach bei göttlichen Personen in Wandgemälden fände. Hinter Kirke steht eine Dienerin mit einem Gefäss in der Hand, im Hintergrunde entfernt sich eine zweite mit der Geberde des Erstaunen's. —

Aus etruskischem Kunstgebiet sind zwei Aschenkisten auf unser Kirkeabenteuer bezogen worden, die eine sicher mit Recht, die andere höchst wahrscheinlich mit Unrecht. Es ist das die bei Micali, Mon. ined. (Fir. 1844) tav. 49 und Ann. XIV. tav. d'agg. D. abgebildete Aschenkiste von Cetona, welche Braun Ann. a. a. O. S. 47 f. hieher bezog, deren sehr fragliche Bedeutung aber Jahn a. a. O. S. 408 f. in's Licht stellte, und die ich hier nicht aufnehmen kann. Die sicher auf unseren Gegenstand bezügliche Achenkiste ist

Nro. 56., im öffentlichen Museum von Volterra (Taf. XXXII. Nro. 5.), abgeb. bei Rochette M. I. pl. 61. 2 [3]). Alle Einzelheiten sind hier eben so wenig klar, wie der dargestellte Moment scharf präcisirt ist. Dass der Augenblick der Verwandlung der Odysseusgefährten gemeint sei, ist wohl

3) Ausserdem, ungenau, von Guarnacci, Orig. Ital. I. 456 und nach Rochette in der Gal. om. III. 51; besprochen von Uhden über die Todtenkisten d. a. Etrusker p. 38. Vgl. Jahn, a. a. O. S. 408. —

nicht zweifelhaft, denn die links stehende Kirke [4]) reicht eben einem Manne mit einem Schafskopf einen Becher, den mit dem Zaubertrank. Die Verzauberung aber ist schon erfolgt, nicht allein dieser eine Mann trägt einen Schafskopf, ein zweiter ist mit einem Ochsenkopf versehen, ein dritter mit einem Schweinskopfe. Gut und launig ist der Charakterismus der Thiere in den Handlungen der Verwandelten wiedergegeben; das Schaf ist ruhig und gutmüthig, der Stier fasst ungestüm einen Baum und das Schwein liegt in unnachahmlicher Grandezza in seinen Mantel eingehüllt da, und sieht höchst philosophisch und weltverächterisch drein. Ein Hund zwischen Kirke und dem ersten Verzauberten kann füglich als eine Erinnerung an die verwunschenen Thiere gelten, welche an den Gefährten des Odysseus wedelnd emporsprangen, um sie zu warnen; dunkel dagegen ist die Bedeutung einer zweiten Frau, welche rechts mit einem undeutlich dargestellten Thierchen in der Hand sich entfernt. — Ausserdem führe ich auf etruskischem Kunstgebiet noch folgenden Spiegel an, dessen Zeichnung ich Hrn. Prof. Gerhard verdanke.

Nro. 57. Spiegel, notirt in Gerhard's Abhandl. über d. Metallspiegel Note 169 (Taf. XXXII. Nro. 15) bisher unedirt. Der dargestellte Augenblick ist unzweifelhaft, Odysseus (*VΘSTE* rückl.) bedroht Kirke (*CERCA* rückl.), welche ihn verzaubern wollte mit seinem Schwerdt. Ein Schwein, als Andeutung der Odysseus zugedachten Verwandelung findet sich zu den Füssen der Zauberin, neben der zwei Mörserchen mit Stösseln, zur Bereitung des Zaubertrank's stehen. In Kirke's eigenthümlichem Gestus vereinigen sich Schrecken und Zauberei. Als einen bisher noch nicht vorgefundenen Zusatz sehen wir rechts von Kirke Elpenor (*FELPARVN* so, wohl für Felpanur) mit einem Helm, welchen der phrygischen Mütze ähnelt, den Bogen in der linken, einen gefie-

4) Uhden a. a. O. hielt diese Figur für männlich, und nannte sie Odysseus, weil ihre Haare so behandelt sind, dass sie fast wie ein Pilos aussehn, doch ist die Person sicher weiblich.

derten Pfeil in der rechten Hand, knieend auf Kirke's Sitz und als Odysseus Beistand die Zauberin bedrohend. Undeutlich ist der Gegenstand, den er mit dem rechten Fuss berührt. Beinahe scheint es der Schwanz eines Hundes zu sein, der vielleicht, wie andere Theile des Spiegel's fragmentirt ist.

Aus dem Gebiete der Glyptik ist mir nur

Nro. 58., eine Carneolgemme aus Millin's Pierres gravées ined. in der Gal. myth. 103. 636, Gal. om. III. 49 bekannt, welche Odysseus mit dem Kräutlein Moly in der Hand darstellt. —

V. Eilfter Gesang.

Die Nekyia. Vs. 20 — zum Ende.

Ich könnte hier nach Inghirami's Vorgange eine bunte Auswahl von Unterweltsbildern [1]) zusammentragen, eine Sammlung, deren Zahl die Zahl der von Inghirami G. O. III. tav. 52—93 dargebotenen wohl vierfach, ja fünffach übertreffen würde, wenn es mir, wie jenem italienischen Gelehrten, nur darauf ankäme, ein recht starkes Bilderbuch zu Homer zu arrangiren. Da aber meine Zwecke andere sind, da ich nur die Bildwerke zu den einzelnen Kreisen der Poësie anführen will, welche ihre Wurzel und Quelle in den Poësien oder in ihrem Kreise haben, so schliesse ich hier sämmtliche Monumente aus, welche die Unterweltsstrafen einzeln, oder welche deren mehre im Zusammenhange mit anderen Bildern enthalten, welche augenscheinlich auf ganz andere Kreise und Quellen hinweisen, so gut, wie ich im Kreise der Ilias sämmtliche Bellerophondenkmäler ausgeschlossen habe, weil sie anderen Kreisen angehören. Denn die Unterweltsbildwerke stehn fast alle mit Orpheus und Orphischem in Verbindung, und bei den wenigen, bei welchen dies nicht

1) Ganz abzusehn von den Monumenten, welche irgend eine Scene aus dem Leben der in der Nekyia genannten Heroen und Heroinen darstellen, wie bei Inghirami a. a. O. tavv. 57—58, 80—84, 87—93, eine durchaus willkührliche und unkritische Compilation.

der Fall ist, bleibt die Quelle zweifelhaft und schwer zu bestimmen. Dass sie aber in der Nekyia der Odysseia gelegen habe, ist durch Nichts zu erweisen. Ich zähle also nur sehr wenige, aber sicher odysseïsche Bildwerke. Voran sei hier als

Nro. 59., Polygnotos delphische Nekyia (Pausan. X. 28 ff.) genannt, die freilich lange nicht ganz zum Kreise der Odysseia gehört, sondern zum grossen Theil von ganz anderen Ideen und Gestaltungen beherrscht wird, die aber in dem an der Grube hockenden Odysseus mit seinen Gefährten sich an Homer's Poësie anschliesst. — Bestimmt in unseren Kreis gehört dagegen ein anderes literarisch überliefertes Kunstwerk

Nro. 60., ein Gemälde von Nikias dem jüngeren in Athen, etwa aus Ol. 118. In dieser Olympiade nämlich gelangte Ptolemaios I. zur Herrschaft, dem Nikias sein Gemälde nach Plut. suav. non posse vivi; opp. Bd. X. p. 469 (Reiske) für 60 Talente nicht verkaufen wollte. Für Ptolemaios nennt Plinius XXXV. 11. 40 irrthümlich Attalos. Plinius aber benennt das in Rede stehende Gemälde mit den Worten: Necromantia Homeri, während sie Plutarch a. a. O. nur durch *Νεκυία* bezeichnet. Ausserdem bezeugt uns ein Epigramm des Antipatros (Anthol. Palat. IX. 792), dass Nikias Homer's Berichte getreu gearbeitet habe. So wenig wir uns nun auch aus diesen kurzen Angaben eine Vorstellung über das Bild des Nikias zu machen vermögen, so geht doch aus ihnen einmal die Zugehörigkeit zur Odysseia hervor, sodann auch, da es ein Tafelgemälde gewesen sein muss, dass es wahrscheinlich nur wenige Figuren enthielt, vielleicht nur Odysseus selbst mit den Gefährten an der Grube oder ausserdem noch den Schatten des Teiresias, wie das folgende meisterhafte Vasengemälde.

Nro. 61. Krater von Pisticci (Taf. XXXII. Nro. 12), abgeb. in den Monumenten des Instituts IV. Taf. 19 und in Welcker's alten Denkmälern III. Taf. 29; vgl. Welcker Ann. XVII. S. 210 ff., alte Denkmäler III. S. 452 ff. Homer erzählt, dass Odysseus, in die Unterwelt gelangt, nach der

Angabe der Kirke eine Grube mit dem Schwerdte grub, in der er das Todtenopfer darbrachte, und über der er, nach Anrufung des Teiresias, zwei Schafe schlachtete, deren Blut er in die Grube laufen liess. Darauf setzt sich Odysseus mit gezogenem Schwerdt an die Grube, den Schatten zu wehren, bis Teiresias befragt sei; als dieser kommt, und gebietet, das Schwerdt wegzuthun, so gehorcht Odysseus und steckt das Schwerdt in die Scheide, das ist der in unserem Gemälde ausgedrückte Augenblick. Der Schatten des thebanischen Seher's steigt aus dem Boden auf, sein geöffneter Mund zeigt, dass er seine Forderung ausspricht, der Odysseus nachkommt, indem er das vorgestreckt gewesene blutige Schwerdt zurückgezogen hat. Die Köpfe der von Odysseus geschlachteten Schafe liegen an der Grube, die beiden Gefährten Perimedes und Eurylochos, welche im Gemälde des Polygnotos die Opferthiere herbeitragend dargestellt waren, umgeben hier stehend den sitzenden Helden, während Polygnotos denselben hockend und von Elpenor's und Antikleia's Schatten umgeben gemalt hatte. Die Erfindung in unserem Bilde ist überaus vortrefflich. Odysseus sitzt auf einem Steinhaufen, sein Erwarten des thebischen Seher's am schaurigen Orte ist in seinen Sitzen und in seinen vorgestreckten, ruhenden Beinen ausgedrückt, und doch lässt uns die auf den Felsen gestützte linke Hand erwarten, was wir fordern müssen, dass nämlich Odysseus sich erheben werde, denn er durfte vor Teiresias nicht sitzen bleiben, wie ihn auch Homer zurückweichen lässt, er musste aufstehn, theils aus Ehrfurcht, theils weil der Lebendige eine solche Nähe des Schatten's nicht ertragen könnte, wie sie sich ergeben würde, wenn wir den Schatten dort in ganzer Figur denken, wo sein Haupt sich vom Boden hebt. Die Gefährten aber hat der Maler angebracht, um seine Gruppe zu füllen und zu erweitern, und es ist sehr schicklich, dass er dieselben als nicht direct interessirte Nebenpersonen in ruhigerer Haltung dargestellt hat, als Odysseus. Der eine sieht,

ruhig auf seine Lanze gelehnt, dem Schauspiel zu, der andere hat, wie Odysseus sein Schwerdt zurückgezogen und hinterwärts erhoben. — Es ist sehr natürlich, dass man bei einem Vasengemälde dieser Vortrefflichkeit nach dem Originalwerk gefragt hat, nach welchem dasselbe componirt sein mag. Polygnotos Erfindung war eine andere, und auf ihn können wir unsere Composition nicht zurückführen; dagegen steht Nichts im Wege, Nikias Gemälde als das Original zu betrachten, was sich freilich nicht beweisen lässt, was aber auch Welcker vermuthungsweise annimmt. — Der Revers enthält das Parisurteil oben S. 227. Nro. 59. Taf. X. Nro. 2.

Neben diesem Vasengemälde ist ein zweites zu nennen, ein nolanisches im Cabinet Pourtalès, abgeb. in Panofka's Cab. Pourtal. pl. XXII. und in Rochette's M. I. pl. 64. Eine Todtenbeschwörung scheint hier unzweifelhaft dargestellt, und Panofka's Bezeichnung des Gemäldes als „la Terre et le fossoyeur" ist nicht richtig. Ebenso wenig richtig aber ist es, hier die Nekyomantie der Odysseia erkennen zu wollen, indem der unbärtige Todtenbeschwörer eben so wenig Odysseus sein kann, wie es möglich ist, in dem aufsteigenden Schatten Teiresias oder Antikleia zu erkennen. Ich glaube, dass Welcker Rhein. Mus. III. (1835.) S. 613 f. so ziemlich das Richtige trifft, wenn er das Gemälde als eine Todtenbeschwörung localer Bedeutung auffasst, bei der dem Nekromanten die Odysseusmütze aufgesetzt wird „dem Helden zu Ehren, der als das tröstende Vorbild Aller, die in späteren Zeiten Geister beschworen, gelten kann" [2]).

Aus anderen Kunstkreisen ist zunächst als

Nro. 62., das bekannte, jetzt im Louvre befindliche Relief (Taf. XXXII. Nro. 4) zu erwähnen, abgeb. u. a. in Clarac's Mus. de sculpt. II. 223, Bouillon III. 53, in der G. O. III. tav. 54,

2) Das von Braun Bull. 1838 p. 85 auf Odysseus und Teiresias bezogene Aversbild der oben S. 722 besprochenen chiusiner Vase mit der angeblichen Sühnung des Orestes in Troizen (Ann. XX. tav. d'agg. K. 2) kann ich in dieser Bedeutung auf keine Weise anerkennen. —

Gal. myth. 175, 637. Im Vergleich mit unserem Vasenbild ist die Composition matt und unbedeutend. Vor einer Felsenhöhle, welche den Eingang der Unterwelt bezeichnen kann, ist Odysseus mit Teiresias im Gespräch begriffen gebildet. Der Held steht mit blossem und vorgestreckten Schwerdt sehr ruhig vor dem greisen Seher. Den linken Fuss hat er auf ein Felsstück gestellt, und lehnt bequem mit dem Ellenbogen auf das Knie. Teiresias bescептert, lang bekleidet, das Haupt verschleiert, sitzt auf einem Thronsessel und spricht ruhig zu Odysseus.

Eine ähnliche Composition enthält

Nro. 63., eine Sardonyxgemme früheren Dehn'schen Besitzes bei Visconti, Oeuvres div. II. p. 285. Nro. 398. Odysseus steht mit dem gegen die Schatten gezogenen Schwerdte, den einen Fuss auf den Kopf einer der geopferten Thiere gestellt, die Arbeit ist gering.

Unseren Gegenstand glaube ich auch noch in

Nro. 64., einer sehr ähnlichen gelben antiken Paste (Taf. XXXII. Nro. 10.) in Berlin, bei Toelken IV. 330 zu erkennen, in der bisher der rasende Aias angenommen wurde. Odysseus steht aufrecht, den einen Fuss auf einen Widderkopf gestellt, das Schwerdt gesenkt über die Grube, ihm den Schatten von dem Blut wegzuscheuchen, in Erwartung des Teiresias.

Endlich muss hier ein vielfach abgebildeter [3]) und noch mehr besprochener [4]) etruskischer Spiegel erwähnt werden, der bisher als unverstanden gelten kann, und schwerlich jemals ganz verstanden werden wird. Odysseus (Uthuche) sitzt mit gezogenem Schwerdt, Hermes, wahrscheinlich der chthonische (Turms Aitas) führt einen schlafend auf seinen Stab gelehnten jungen Mann zu dem Helden heran, den die Beischrift (Phinthial Terasias) wohl als Teiresias bezeich-

3) Mon. dell' Inst. II. 39, Mus. Greg. I. 33, Gal. om. III, 79, Gerhard's etr. Spiegel II. 240. — 4) Braun im Bull. v. 1835. p. 122, Bunsen das. p. 158, Secchi das. 1836 p. 81 und Ann. VIII. p. 65 ff. Gerhard a. a. O. Welcker a. a. O.

net, den wir aber trotzdem in dieser seltsamen Gestalt nicht genügend zu erklären wissen. Dass die Nekyomantie der Odysseia gemeint sei, ist möglich, aber eben so möglich ist es, dass wir ein Bild aus einem ganz anderen, etruskischen Ideenkreise vor uns haben. — Ausser diesen Darstellungen der Beschwörung des Teiresias nenne ich nur noch ein paar Gemmen, welche Odysseus mit dem Ruder in der Gestalt zeigen, wie ihn Teiresias in seiner Prophezeiung über seine späteren Schicksale schildert. Die Gemmen geben übrigens nicht den reinen Charakterismus der homerischen Scene, so zeigt uns

Nro. 65., eine Carneolgemme (Taf. XXXII. Nro. 6) aus Tischbein's Homer VIII. 1 in der Gal. om. III. 55 den Helden mit dem Ruder auf der Schulter, zugleich aber mit einem Fackel in der Hand, und so einherschreitend, als ginge er vorsichtig im Dunkeln. — In

Nro. 66., einer Onyxgemme (Taf. XXXII. Nro. 7.) das. tav. 56 steht Odysseus an seinem Ruder, das er eingepflanzt hat, nachdem er auf seiner Wanderung gemäss Teiresias Geheiss zu Menschen gekommen ist, die das Meer nicht kennen, und sein Ruder für eine Wurfschaufel halten. —

VI. Zwölfter Gesang.

1. Das Seirenenabenteur. Vs. 164—200.

So zahlreich in griechischer und griechisch-römischer Kunst die Seirenen einzeln dargestellt sind, sei es decorativ-accessorisch oder sepulcral-allegorisch, so selten sind sie in dem Abenteuer der Odysseia. Ueber ihre Gestalt mich hier zu verbreiten ist nicht der Ort; bekanntlich erscheinen sie in den älteren Kunstwerken als Vögel mit Menschenköpfen, später als Jungfrauen mit Vogelbeinen und in etruskischen Kunstwerken in durchaus menschlicher Gestalt, als langbekleidete, musicirende Frauen [1]). Ich muss mich hier darauf

1) Vgl. über die Seirenengestalt die bei Müller, Handb. §. 393. 4 angef. Schriften.

beschränken, die Kunstwerke des Seirenabenteuer's der Odysseia zur vergleichenden Uebersicht zu bringen. — Als ein Unicum auf dem ganzen weiten Gebiete der Vasenmalerei steht noch immer die bereits 1829 bekannt gemachte,

Nro. 67., Hydria von Vulci, Canino'schen Besitzes (Taf. XXXII. Nro. 8.), abgeb. in den Monumenten des Instituts I. tav. 8. und danach in der Gal. om. III. 96, vgl. de Laglandière Ann. I. 284 und Rochette M. I. p. 378 ff. Das Bild ist sehr leicht verständlich. An den Mast seines Schiffes, dessen Segel gerefft ist (Vs. 170), gebunden, fährt Odysseus (*ΟΛΥΣΕΥΣ*, so) an den Seirenen vorüber, welche als Vögel mit Frauenköpfen erscheinen. Der Held windet sich in seinen Banden (Vs. 193), die Genossen aber, vom Steuermann mit dem Winke der Hand zu unermüdlicher Arbeit angehalten, rudern mit angestrengter Kraft, bald aus der Gefahr zu entfliehen (Vs. 194). Indem so die Handlung mit Homer's Versen übereinstimmt, weicht das Bild in Einzelheiten vom Berichte des Dichters ab; so in der Zahl der Seirenen, denn Homer nennt dieselben im Dual (Vs. 166), hier aber erscheinen drei Seirenen, deren eine mit dem sehr bezeichnenden Namen *ΗΙΜΕϱΟΠΑ* d. h. Sehnsuchtsstimme bezeichnet ist; bei Homer lagern die Jungfrauen auf grüner Wiese am Meeresufer, hier sitzen sie auf steilen Felsen; bei Homer lassen die Ungethüme das Schiff, nachdem sie vergeblich Lockung versucht haben, ruhig und gleichgiltig vorüberfahren, hier stürzt sich eines derselben, verdriesslich über den misslungenen Versuch, Odysseus zu fesseln, in die Fluthen, das zweite scheint folgen zu wollen. Das Auge am Vordertheil des Schiffes ist Symbol vorsichtiger Fahrt[2]); die Bedeutung des am Steuerende des Schiffes aufgehängten Stückes Zeug mit Borten und Stickerei, wenn es eine besondere Bedeutung hat, und nicht als Zeltdach für den

2) Vgl. Rochette a. a. O. S. 377. Note 5. Welcker zu Philostr. S. 323 f. Aischylos Danaïd. 719 sagt:

καὶ πρῷρα πρόσθεν ὄμμασι βλέπουσ' ὁδόν.

Steuermann dienen soll, weiss ich nicht und mag auch nicht danach herumrathen, um nicht auf Dinge zu kommen, wie sie de Laglandière unter Rochette's Beistimmung herausgebracht hat [3]). —

Aus griechischem Kunstgebiet sei hier sodann einer berliner Schale gedacht.

Nro. 68. Volcentische Schale mit Reliefs aus Durand'schem Besitze (Cab. Dur. 1380) in Berlin Nro. 1646. „Viermal ist Odysseus Schiff sichtbar, dessen Vordertheil jedesmal mit dem Auge, unter demselben mit einer Wellenverzierung geschmückt ist. Zweimal erblickt man dasselbe im Vordergrunde der Seirenen, die auf drei Felsen vertheilt sind; beide Male ist Odysseus an den Mast gebunden, das erste Mal etwa als Nahender, das andere Mal als der Gefahr bereits entronnen. Die dritte Erscheinung des Schiffes gilt der Skylla, die, als Meerungethüm, in üblicher Weise ein Ruder haltend, unten fischleibig, auf ihrer linken Schulter mit einem Hund, einen Odysseusgefährten bereits ergriffen hat. Auf dem Schiffe steht Odysseus, kurz bekleidet, mit seiner Schiffermütze bedeckt, und spannt den Bogen; ein anderer seiner Gefährten hält Speer und Schild zum Kampfe bereit. Endlich ist dies Schiff [das Schiff der Phaiaken] dargestellt, wie es, in Ithaka angelandet, vor Anker gebracht wird; Segel und Mast werden herabgelassen. Odysseus ist bereits gelandet; der Handlung vorgreifend hat der Künstler ihn nebenher, anlangend in seinem Hause dargestellt. Umkleidet mit einem Fell, auf einen Stab gestützt, hat er Platz genommen auf einem Felsen, der treue Hund Argos erkennt den Herrn.“ —

3) De Laglandière a. a. O. S. 285. Rochette a. a. O. S. 517 f. Dies Stück Zeug ist ihm das Kredemnon der samothrakischen Mysterienweihe, deren Odysseus theilhaft war nach Schol. Apoll. Rhod. Arg. I. 907, und welches er immer als Gürtel um den Leib getragen hat. Man sieht schon hieraus, wie äusserst zweckmässig dieser Gürtel hier construirt und aufgehängt ist.

Dies die einzigen Monumente rein griechischer Kunst. Von römischen Monumenten sei hier zuerst als

Nro. 69., vorangestellt das zweite der Odysseus mosaïken im Braccio nuovo des Vatican (vgl. oben S. 755), welches Gerhard, Beschr. Roms II. 2. S. 89 so schildert: „Odysseus bei den Inseln der Seirenen vorbeischiffend, ohne Pilos, am Maste seines Fahrzeugs angebunden. Der eine seiner Gefährten, die neben ihm zu beiden Seiten im Schiffe erscheinen, ist im Rudern begriffen, der andere war es vermuthlich ebenfalls vor der Restauration des Werk's, wie die Lage des neben ihm befindlichen Ruder's andeutet. Am Ufer eine Seirene in weiblicher Gestalt mit Vogelbeinen, die mit der Kithara ihren verführerischen Gesang begleitet; vor derselben rechts ist die Insel der Seirenen durch zwei kahle Bäume dargestellt." — Sodann nennen wir von römischen Monumenten

Nro. 70., eine römische Lampe mit Relief (Taf. XXXII. Nro. 13.), abgeb. bei Rochette, M. I. S. 392 Vign. 12 und Gal. om. III. 94. Im Hintergrund drei Seirenen auf felsiger aber mit Bäumen versehener Landschaft, oben Jungfrauen unten Vögel. Sie musiciren und zwar spielt die eine die Kithara, die zweite die Doppelflöte, während die dritte in der Mitte singt. Vorn Odysseus Schiff mit aufgespanntem Segel vorbeigerudert, der Held am Mast festgebunden, ausser ihm zwei Gefährten sichtbar, acht Ruderer in kaum menschlicher Gestalt. In

Nro. 71., einem zweiten Lampenrelief, aus Bellori's Lucernae III. 11 in Tischbein's Homer VIII. 2 und in der Gal. om. III. 100 sind die Seirenen weggelassen, wir sehen Odysseus sitzend an den Mast gebunden und ausserdem zwei seiner Gefährten. Alle drei lauschen aufmerksam auf den Zaubergesang. — Der Vorstellung der Lampe Nro. 70 sehr ähnlich ist

Nro. 72., die aus Tischbein's Homer VIII. 2 in der Gal. om. III. 95 abgebildete Gemme (Taf. XXXII. Nro. 9).

Oben die drei Seirenen, Kithar und Doppelflöte spielend, die mittelste singend, unten Odysseus stehend an den Mast mit gerefftem Segel gebunden, der Steuermann unter einer Art von Zeltcajüte (oben S. 792), und sechs Ruderer. —

Zahlreich ist der Gegenstand in etruskischen Aschenkistenreliefen, in welchen die Seirenen ohne Ausnahme als lang bekleidete Frauen musicirend erscheinen, während sie bald links, bald in der Mitte der Sculptur zusammen auf Felsen sitzend gruppirt sind. Odysseus erscheint immer mit mehren Gefährten im Schiff, er selbst an den Mast gebunden und unwillig in seiner Fessel. Ich nenne folgende sechs Exemplare:

Nro. 73—78. *73.* Abgeb. bei Gori, Mus. etruscum II. Titelblatt. Die Seirenen links, die erste mit der Lyra, die zweite mit der Syrinx, die dritte mit der Doppelflöte. Odysseus von Eurylochos fester gebunden (Vs. 195 f.) — *74.* Abgeb. ebendas. pl. 147. 1. Ebenso, die erste Seirene fragmentirt, die zweite mit der Syrinx, die dritte mit der weggebrochenen Doppelflöte. Auch hier die stärkere Fesselung jedoch unklarer ausgedrückt. — *75.* Ebendaselbst Nro. 2. Die Seirenen an den Köpfen fragmentirt, die erste und zweite mit Syringen, die dritte mit der Doppelflöte. Odysseus weggebrochen. — *76.* Abgebildet in Tischbein's Homer Heft II. 6, liegt mir nicht vor. — *77.* Von Volterra, abgeb. bei Rochette, M. I. pl. 61. 2 und Gal. om. III. 101. Das Schiff nimmt die ganze Länge des Bildes ein, die Seirenen mit Lyra, Syrinx und Doppelflöte, finden sich fast in der Mitte. Odysseus, dessen Kopf abgebrochen ist, wird von Eurylochos und Perimedes stärker gefesselt. — *78.* Ebenfalls von Volterra (Taf. XXXII. Nro. 14.), abgeb. Gal. om. III. 97. Die Seirenen links mit den drei Instrumenten, Odysseus sehr unwillig in seinen Banden, stärker gefesselt. Die Gefährten haben die Ohren mit Tüchern verbunden, wie auch in der vorigen Nummer. —

---

2. Skylla. Vers 200 – 259.

Unter den zahlreichen Darstellungen der Skylla, welche E. Vinet in den Ann. XV. S. 144–205. (vgl. Monumenti III. tav. 52. u. 53.) in einem ausführlichen Memoire über Glaukos und Skylla zusammengestellt und besprochen hat, müssen wir für unsere Zwecke eine sehr strenge und beschränkende Auswahl treffen, ähnlich, wie wir dies stillschweigend für die Seirenen und früher schon für die Sphinx gethan haben. Wir können nur diejenigen Monumente aufnehmen, welche Skylla in der Handlung zeigen, wie sie die Odysseia schildert, d. h. die Genossen des Odysseus raubend und tödtend; und wir müssen diejenigen Kunstdenkmäler völlig ausschliessen, welche Skylla in anderen Situationen [1]) oder situationslos [2]) oder decorativ verwendet [3]) enthalten. Für die uns hier angehenden Monumente vergl. Vinet a. a. O. p. 199–203. —

In der Vasenmalerei ist der Gegenstand bisher unnachweisbar, indem das Rhyton der Jatta'schen Sammlung, abgeb. in der Revue archéologique II. 2. pl. 36. Skylla nicht in der Handlung des Rauben's, sondern situationslos zeigt, wie die in der zweiten Note angeführten Bildwerke. Zweifelhaft ist es, ob die von Vinet p. 200. Note 2. angeführte Malerei einer Amphora mit Maskenhenkeln in Neapel hieher gehört; wenigstens muss man für die Entscheidung eine Abbildung oder genauere Beschreibung abwarten.

Dagegen erinnere ich im Anschluss an die Vasenmalerei an das oben (S. 793.) besprochene volcenter Thongefäss mit Reliefen, deren eines Skylla darstellt.

1) So M. d. I. a. a. O. pl. 52. Nr. 4., Ann. a. a. O. p. 203., Nro. 6. p. 184. — 2) So M. d. I. pl. 52., Nro. 1. p. 196.; Nro. 2. p. 196.; Nro. 8. p. 197.; Nro. 9. p. 198.; Nro. 10. p. 198.; Nro. 11. p. 192.; Nro. 12. p. 198.; Nro. 13. p. 199.; Nro. 15. p. 198.; Nro. 16. p. 187. pl. 53. Nro. 1. p. 196.; Nro. 2. p. 195.; Nro. 11. p. 199.; Nro. 12. p. 195.; Nro. 13. p. 195.; Nro. 14. p. 197. — 3) So pl. 53. am Helme der Athene auf Münzen Nro. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Auf dem Gebiete der Sculptur nennen wir zunächst aus griechischem Kunstgebiet

Nro. 79., ein Sarkophagrelieffragment, nach einer Zeichnung Stackelberg's herausgegeben in der Gal. om. III. 102. Erkennbar ist der untere Theil der Skylla, deren Leib, wie gewöhnlich mit Hunden umgeben ist, ausserdem ein Fragment eines von ihr geraubten Odysseusgefährten und das Schiff, in welchem sich mehre Männer, der eine deutlich kämpfend, also wohl Odysseus, ein anderer am Ruder befindet. In den Wellen vor dem Schiff sieht man noch eine menschliche Figur, die zu schwimmen scheint, und deren Bedeutung unklar ist. Das weiter nach rechts Befindliche ist nicht erkennbar, oder wenigstens nicht so gezeichnet. — Kaum hieher gehört der marmorne Trapezophor des Museo Borbonico, abgebildet Mon. dell' Inst. a. a. O. 52. 3. welcher mit Skylla, in deren Fischschwanzwindungen geraubte Menschen liegen, und die mit dem Ruder einen Streich führt, Kentauren combinirt. Vergl. Vinet a. a. O. S. 202. — Dagegen hat uns die etruskische Kunst ein paar gewiss auf unseren Gegenstand bezügliche Reliefe hinterlassen:

Nro. 80. Aschenkiste (Taf. XXXIII. Nro. 2.) abgeb. aus Goris Mus. etruscum II. tab. 148. in der Gal. om. IV. 99. und M. d. I. 52. Nro. 5. Hier ist in nicht allzuklarer Weise, indem das Schiff weggelassen ist, Odysseus Kampf mit der Skylla dargestellt. Das Ungeheuer, hier ohne den Gürtel von Hunden, dagegen mit langen Schlangenwindungen anstatt der Beine, in welchen getödtete Odysseusgefährten liegen, wird von links her von dem durch den Pilos bezeichneten Odysseus, von rechts her von einem seiner Gefährten mit Schild und Schwerdt angegriffen, während Skylla beiden Männern ebenfalls die Beine umschlungen hat, und gegen Odysseus mit einem keulenförmigen Ruder ausholt. — Ganz ähnlich ist

Nro. 81., eine zweite von Dempster, Etruria regalis

tab. 80. Nro. 2. publicirte Aschenkiste, auf welcher Skylla's Waffe nicht deutlich, vielleicht, wie Vinet a. a. O. S. 201 annimmt, eine Fackel ist. —

Aus dem Gebiete der Malerei im weiteren Sinne führen wir zunächst als

Nro. 82. das dritte Mosaïk im Braccio nuovo des Vatican (s. oben S. 755. u. S. 792.) an, von dem Gerhard in der Beschreibung Rom's II. 2. S. 89. folgendermassen spricht: „Dann [nach dem Seirenenbilde] Skylla mit Flossen unter dem Leibe, aus denen zu beiden Seiten ein Hundskopf mit ausgestreckten Pfoten hervorragt und einen Jüngling fasst. Mitten unter den Flossen erscheint ein quergestrecktes, nach dem gegenwärtigen Anschein mit der Skylla unverbundenes, ähnliches Ungeheuer, das ebenfalls mit ausgestreckten Armen einen Jüngling gefasst hat. Das Thier gleicht einem Delphin, doch ist zu bemerken, dass auch der zur Rechten der Skylla hervortretende Kopf zwischen Delphins- und Hundes-Natur schwankt". — Sowie der Trapezophor des Museo Borbonico nicht streng in unseren Kreis gehörig, aber auch nicht aus demselben auszuschliessen ist

Nro. 83., das bekannte Wandgemälde aus Herculanum (Taf. XXXIII. Nro. 1.), abgeb. aus den Pitture d'Ercolano III. 21. in den M. d. I. a. a. O. 43. Nro. 3. Skylla, ein furchtbares, wüthendes Weib, dessen Leib in einen doppelten Fischschwanz ausläuft, unter dem die Hunde hervortreten, schwingt das Ruder gegen die Jünglinge, welche die Hunde, drei an der Zahl gefasst haben und zerfleischen. Auch hier haben diese Thiere nicht reine Hundegestalt, sondern schwanken zwischen dieser und der des Pferdes, welches als Wellensymbol hier seine passende Stelle findet. — Sodann haben wir einige Gemmen zu notiren.

Nro. 84., Carneol der Sammlung Nott, Imprr. gemm. I. 93. [5]) (Taf. XXXIII. Nro. 6.) abgeb. in den Monumenten des Inst. a. a. O. 52. Nro. 7. Skylla's Gestalt ist die ge-

5) Auch Bull. 1830. p. 62. Nro. 8.

wöhnliche; mit ihrem schlangenartigen Fischschweif hat sie einen Jüngling umschlungen, den ihre Hunde anfallen, und gegen den sie einen mächtigen Hieb mit dem Ruder führt. Composition und Ausführung sind gleich vortrefflich. — Ganz ähnlich ist

Nro. 85., eine zweite Gemme, welche Tischbein in seinem Homer Heft IV. Nro. 6. bekannt gemacht hat. Bekanntlich sind bei Tischbein die Gemmen enorm vergrössert und reliefartig ausgeführt und so ist denn aus diesem Gemmenbild in der Copie der Gal. om. III. 98. gradezu eine Reliefdarstellung gemacht worden. Uebrigens stimmt dies Bild mit dem der vorigen Nummer so genau überein, dass ich kaum umhin kann, das Original von Tischbein's Zeichnung in dem Nott'schen Carneol zu suchen. —

Interessant sind dann die Darstellungen unseres Mythus in einigen Contorinaten, wie ja Skylla auf Münztypen auch am allerhäufigsten zu finden ist. Zwei dieser Contorniaten, von Traian im pariser Münzcabinet, sind in den Monumenten des Instituts a. a. O. 53. Nro. 15. und 16. gezeichnet und folgen hier als:

Nro. 86. und 87. (Taf. XXXIII. Nro. 7. u. 8.). Skylla ist zum gigantesken Ungethüm geworden, dessen emporgerichteter doppelter Fischschweif einen grossen Raum im Felde der Münze einnimmt. In beiden Exemplaren ist ihr Leib mit Hunden umgeben, in beiden, deutlicher in Nro. 8. schwimmen in den Fluthen vor ihr geraubte Jünglinge, in beiden, wie in anderen Exemplaren ist das Schiff mit drei Männern besetzt, von denen Skylla den vordersten mit dem Arme ergreift, während der zweite in kämpfender, der dritte in ruhigerer Haltung da steht, als ordne er den Kampf an. Dieser dritte mag als Odysseus gelten. In Nro. 8. ist Skylla behelmt, uud erscheint anstatt mit dem Ruder, wie in Nro. 7. und den anderen Monumenten, mit dem Dreizack bewaffnet. — Aehnlich ist auch die aus Havercamp, De num. contorn. Nro. 64. in der Gal. myth. 172bis, 638*. abgebildete Schaumünze.



Dies die Bildwerke zu den Seeabenteuern der Odysseia: wir haben ihnen, welche der Held an Alkinoos und die Phaiaken erzählt, eine kleine Zahl von Monumenten vorangesendet, welche die Begebenheiten bis zur Ankunft bei den Phaiaken enthält, und wir lassen jetzt zum Schluss eine kleine Denkmälerreihe folgen, welche Odysseus Abenteuer in der Heimath darstellt. — Zuvor sei noch erwähnt, dass man in einer zuerst von Buonarotti, Medagli antichi auf dem Titelblatt und danach in der Gal. om. III. 103., Gal. myth. 172., 639. gezeichneten Gemme Odysseus Abschied von Alkinoos erkannt hat, was ich auf keine Weise als richtig anzuerkennen vermag. —

VII. Dreizehnter Gesang.

1. Odysseus als Bettler. Vs. 395—400, 425—436.

Die folgenden geschnittenen Steine beziehen sich nicht gerade streng auf die vorgenannten Verse, da auch in den folgenden Gesängen Odysseus mehrfach in der Bettlergestalt auftritt[1]; da aber in diesen Gemmen keine bestimmte Situation von Odysseus Bettlerthum ausgedrückt ist, könnte man sie nur mit Willkühr auf eine oder die andere dieser späteren Stellen beziehen, weshalb ich es vorziehe, dieselben zu den Versen zu stellen, in welchen Athene den Helden zuerst in diese Bettlergestalt verwandelt. Ueber die Steine selbst ist nicht Vieles zu sagen, nur muss angemerkt werden, dass die bildende Kunst auch in dem Bettler Odysseus mehr von seinem Ideal bewahrt hat, als der Dichter, so dass der Held uns in seiner Missgestalt keineswegs so unkenntlich ist, wie er in der Poësie den Seinen und den Freiern erschien. —

Nro. 88. Onyxgemme unbekannten Besitzes (Taf. XXXIII. Nro. 9.) abgeb. in der Gal. om. III. 109. Odysseus, mit dem Pilos auf dem Haupte, dem Bettelranzen, unter dem

1) So Od. XV. Vs. 30. ff.

ein Schwerdt versteckt ist, auf der Schulter, in die Bettlerlumpen gekleidet, steht, auf den Stab gestützt, mit übergeschlagenem linkem Beine und redend erhobenem Arm vor uns. Möglich, dass er Eumaios oder auch, dass er den Freiern gegenüber gedacht ist.

Nro. 89. Gemme abgeb. in Tischbein's Homer, Heft VIII. Nro. 6. Der Held trägt auch hier seinen Pilos, ist mit einem gegürteten Chiton und darüber mit einem über den linken Arm hangenden Mäntelchen bekleidet. Er hat beide Hände auf seinen Stab gelegt, und das Haupt mit geöffnetem Munde etwas erhoben. Es ist eine echte Bettlerattitude, für die ich aber keine bestimmte Situation anzugeben wüsste, diejenige, welche Schorn zu Tischbein S. 37. annimmt, ist unmöglich die richtige. —

Nro. 90. Amethyst der Sammlung Beverley, Impr. Gemm. III. 85. Aehnlich, nur anders herum gewendet. Der Held lehnt mit der linken Achsel auf seinen Stab und hat die rechte Hand redend erhoben. —

VIII. Vierzehnter Gesang.

1. Odysseus von den Hirten bewirthet. Vs. 74. ff. 110 f.

Wir haben hier nur einen geschnittenen Stein anzuführen, welcher, verschieden gedeutet, am wahrscheinlichsten als aus der Bewirthung des Odysseus bei Eumaios herausgebildetes Kunstwerk zu betrachten ist.

Nro. 91. Sardonyxcameo in Wien (Taf. XXXIII. Nro. 3.) abgeb. in Tischbein's Homer, Hft. VIII. 8., bei Eckhel, Choix de pierres gravées pl. 37. 2. und in der Gal. om. III. 108. Der Stein ist auch, so von Tischbein a. a. O. S. 44. und von Inghirami a. a. O. auf eines der üppigen Freiermahle, das Odysseus beobachtet, bezogen worden, allein gewiss mit Unrecht, indem es damit nicht stimmt,

dass Odysseus Wein eingeschenkt wird. Auch Schorn's Deutung, bei Tischbein a. a. O. S. 45., auf das Mahl bei Laërtas passt nicht. Die richtige Bedeutung spricht Müller im Handbuch S. 717. aus, und diese wird bei Allen Eingang finden, wenn man sich nur über die selbständige Weise Rechenschaft giebt, in der der Künstler die Poësie reproducirt hat. Eine genaue Darstellung des von Homer a. a. O. Geschilderten, hätte immerhin ein ganz anmuthiges Bild geben können, das vorliegende aber ist bedeutender. Der treue Sauhirt kniet vor Odysseus, und schenkt ihm aus dem Schlauche Wein in eine Schale, während einer seiner Gesellen einen Widder abthut, und ein zweiter mit einem geschlachteten Ferkel dasitzt. Odysseus aber, noch im Bettlerkostum, aber durch den Pilos bezeichnet, ist eine tief durchdachte Figur. Aufmerksam sieht er dem Treiben der Hirten zu, und doch zeigt seine Haltung, die vollständig das stille Ueberlegen bedeutender Entwürfe bezeichnet, dass er nicht allein mit der Gegenwart beschäftigt ist, sondern dass der Gegensatz der Treue seiner Hirten, dass das Treiben der Freier und die Rache, die er an ihnen nehmen wird, sein Gemüth bewegt. Auf diese Begebenheiten der Zukunft weisen denn auch das Schild und das Schwerdt hin, die neben dem Helden liegen, und welche uns an die ganz andere Gestalt erinnern, in welcher demnächst Odysseus vor den Freiern erscheinen wird. Aus diesem Hinweisen auf die Zukunft erklärt sich denn auch Athene's Anwesenheit, welche, als Odysseus Schutzgöttin, ihm hier zur Seite steht, wo er seine Treuen findet, wie sie ihm zur Seite stehen wird, wenn er an den Frevlern in seinem Hause Rache nehmen wird. —

Inghirami redet a. a. O. S. 308. von einem übereinstimmenden Relief desselben Inhalt's in Villa Albani, gezeichnet in Fea's Storia del disegno I. p. 239., welche ich nicht habe einsehn können.

Die Erklärung Inghirami's für das aus Laborde's Vases Lamberg I. 94. in der Gal. om. III. 106. abgebildete Vasengemälde, nämlich aus der Begegnung des als Bettler entstellten Odysseus mit Telmachos nach Od. XVI. 41. f. vermag ich nicht anzuerkennen. —

IX. Siebenzehnter Gesang.

1. Odysseus und sein Hund Argos. Vs. 291—326.

Die rührende Geschichte von Odysseus treuem Hunde, der, vernachlässigt und alt, auf dem Düngerhaufen im Vorhofe von Odysseus Wohnung liegt, und, den Herrn erkennend, ihn mit freundlichem Wedeln begrüsst, und dann stirbt, hat mehrfache Darstellungen auf Gemmen und auf den Münzen der Gens Mamilia gefunden, die freilich den Gegenstand zum Theil sehr frei behandeln, so dass wir schwerlich denselben überhaupt in ihnen erkennen würden, wenn nicht einerseits die Ueberlegung uns hiezu leitete, dass schwerlich die Steinschneiderei Beruf finden konnte, das Altagsbild eines Bettler's mit seinem Hunde nach Art moderner socialer Tendenzgenrebilder darzustellen, und wenn nicht andererseits die erwähnten Münztypen, in denen eben nur die Scene der Odysseia gemeint sein kann [1]), uns bestimmten. Von den ziemlich häufigen Gemmendarstellungen [2]) dieser Scene sind drei durch Tischbein, Homer n. Ant. Hft. VIII. Taf. 3—5., das erste nach Paciaudi, Monum. Peloponn. p. 139., die anderen nach Gypsabgüssen bekannt gemacht.

Nro. 92. Karneol in Berlin, bei Tölken IV. 390. (Taf. XXXIII. Nro. 10.) bei Tischbein Taf. 3., auch Gal. om. III. 111. und Gal. myth. 167., 640. Odysseus ist mit dem Pilos

1) Die Mamilier leiteten ihr Geschlecht von Odysseus Sohne Telegonos ab, und benutzten demnach den in Rede stehenden Typus als Sinnbild der glücklichen Heimkehr ihres Ahnherrn. S. Eckkel D. N. V. II. V. p. 242. ff. — 2) Dass die etruskische Stele bei Rochette M. I. 63. 1 den Gegenstand enthalte, glaube ich nicht. —

bedeckt, er hat sinnend die Hände auf dem Stab gelegt, und betrachtet den Hund mit Rührung, der unter einem seltsamen, thurmartigen Gebäude hervorkommt, den Kopf und die linke Pfote zum Herrn erhoben. Das Gebäude erklärt Schorn a. a. O. S. 32., nach Tischbein's Vorgange, aus noch jetzt gebräuchlichen Reiserhütten der Hirten in südlichen Gegenden, in welche sich, wie in eine Art Schilderhaus der Mann stellt, um sich gegen Unwetter zu schützen, und in denen auch der Hund seinen Platz findet. Ebenso berechtigt scheint mir indess die Annahme, dass hier ein Thorpfosten von Odysseus Palast gemeint sei, unter dem der Hund als Thürhüter seinen Platz finden mogte. —

Nro. 93. (Taf. XXXIII. Nro. 11.) bei Tischbein 4. auch Gal. om. III. 110. und Nro. 94., bei Tischbein 5. behandeln den Gegenstand völlig unter dem Bilde eines Bettler's mit seinem Hunde. In Nro. 94. trägt Odysseus den Pilos. — Andere Exemplare bei Tassie-Raspe Nro. 9560—9563. und Nro. 9566. —

Nro. 95. In einer anderen, von Tischbein a. a. O. Taf. 6., danach Gal. om. 119. gezeichneten Gemme (Taf. XXXIII. Nro. 12. finden wir Odysseus mit seinem Hunde wie in Nro. 93., es sind jedoch, das Bild erweiternd, zwei Hirten zugesetzt, welche mit einander reden, was auf das Gespräch mit Menoitios Od. XX. Vs. 169. nicht unrichtig bezogen worden ist.

Nro. 96. der Münztypus der Gens Mamilia findet sich in einem Exemplar in der Gal. myth. 167., 641. —

X. Neunzehnter Gesang.

1. Das Fussbad der Eurykleia. Vs. 385. ff., 567—480.

Eine zweite rührend poëtische Scene der Odysseia ist die, wo die alte Amme Eurykleia den Herrn bei der Fusswaschung an der Narbe am Bein erkennt, welche er durch

einen Eber in seiner Jugend erhalten hatte [1]), wo sie in freudiger Ueberraschung die Entdeckung Penelope mittheilen will, daran aber vom vorsichtigen Odysseus gehindert wird.

Wir haben Kunstdarstellungen dieser Scene in einigen Reliefen [2]) und einigen geschnittenen Steinen.

Die Reliefe Nro. 97. und Nro. 98. (Taf. XXXIII. Nro.

1) Diese Eberjagd wollten Schorn, Millin und Inghirami in einem Vasenbilde (abgeb. in Tischbein's Homer Heft IV. in der Gal. om. III. 115. und Gal. myth. 172., 628. erkennen, welches, wie Rochette, M. I. p. 249, Note 3. richtig bemerkt, eine Eberjagd ohne bestimmtes Anzeichen, dass die der Odysseia gemeint sei, enthält. — 2) Die Reliefe sind in folgenden mehr oder weniger erhaltenen Exemplaren, je zwei und zwei zusammengehörend, indem das eine die Fusswaschung, das andere die trauernde Penelope darstellt, während gleiche Bekrönung durch Anthemienverzierung die Zusammengehörigkeit beweist, vorhanden; vgl. Thiersch Epochen 2. Ausg. S. 430. ff.

A. im Museo Kircheriano des Collegio Romano.

a. Odysseus, abgeb. in Winckelmann's M. I. Nro. 161.

b. Penelope, an beiden Seiten fragmentirt, links Gewandstücke der dienenden Frauen, rechts Eurykleia.

B. In der Bibliothek Barberini im Zimmer der Manuscripte.

a. Odysseus unbeschädigt, vielleicht moderne Nachahmung von A.; Thiersch a. a. O. S. 432.; unedirt.

b. Penelope, nach links besser erhalten.

C. In englischem Privatbesitz.

a. Odysseus; Thier'sch a. a. O. S. 432., unedirt.

b. Penelope.

D. Im britischen Museum.

a. Odysseus fehlt.

b. Penelope; s. Terracottas of the Brit. Mus. 1814. pl. 12.

E. Im Antikencabinet der Bibliothek zu Paris.

Nro. 97. a. Odysseus (Taf. XXXIII. Nro. 5.) abgeb. bei Millin, Mon. inéd. II. pl. 40., Gal. myth. 174., 642., Gal. om. III. 17. —

Nro. 101. Penelope (Taf. XXXIII. Nro. 15.); abgeb. bei Millin, Mon. inéd. a. a. O. pl. 41., Gal. myth. a. a. O., Gal. om. III. 118. Die Dienerinnen links ganz, Eurykleia fehlt. —

E. 1. Nro. 98. a. Odysseus (Taf. XXXIII. Nro. 4.), ohne Angabe des Aufbewahrungsortes und des Material's abgeb. bei Inghirami Gal. om. III. 116.; wahrscheinlich aber ebenfalls Terracotte;

4. und 5.) zeigen den Augenblick, wo Eurykleia die Narbe am Bein gefühlt, und Odysseus erkannt hat. Das Fussbad ist umgestossen, die Alte aufgesprungen, Odysseus aber wehrt ihrer lauten Rede, oder hält ihr den Mund zu. Damit ist aber die Composition nicht erschöpft. In Nro. 98. liegt neben Odysseus Stuhle ein Hund, der aufmerksam emporschaut, in Nro. 97. steht ausserdem hinter seinem Stuhle Eumaios, der in dem anderen Exemplar vielleicht nur weggebrochen ist. Weder Eumaios aber, noch ein Hund, der treue Argos, sind beim Dichter in dieser Scene anwesend, sie sind ein höchst zartsinniger Zusatz des Künstler's, der mehr will, als die äussere Darstellung der Poësie reproduciren. In dem Augenblick nämlich, wo die alte treue Amme mit gerührter Freude den Herrn erkennt, hat unser Künstler um Odysseus Alle gruppirt, die ausser seiner Frau und seinem Sohne ihm während seiner langen Abwesenheit treu und hold verblieben sind, den braven Sauhirten, der Menoitios mit vertritt, und den alten Hund. Und das ist die Idee des Kunstwerkes; deshalb ist es auch in Nro. 97. sehr gut gedacht, dass der Hund ganz ruhig daliegt, während er in Nro. 98., weniger gut, freudig aufmerksam emporschaut. Denn hiedurch konnte der Künstler seine Absicht nur undeutlicher machen, die schon dadurch Etwas an Klarheit des Vortrags gelitten hat, dass Odysseus zu Eumaios umblickt, und dass dieser zu ihm redet. —

Das Fussbad der Eurykleia finden wir sodann noch in Nro. 99., einem Smaragdplasma in Berlin, bei Tölken IV. 391. Die Gruppe des Odysseus und der Eurykleia gleicht denen der Reliefe, hinter der Amme aber ist die auch bei dem Dichter im Saale anwesende Penelope dargestellt, welche die Arme betend zum Himmel erhebt. — In Nro. 100., einer braunen antiken Paste daselbst Nro. 392, finden wir die gewohnte Gruppe des Odysseus mit Eurykleia allein.

Nro. 101., die zweite, entsprechende Reliefplatte (Taf. XXXIII. Nro. 15.), stellen wir einer kleinen Denkmälerreihe voran, welche

2. Die einsam trauernde Penelope

zum Gegenstande hat; denn dieses Monument, in welchem Penelope unzweifelhaft bezeichnet ist, dient den übrigen zur Erklärung und hat eine längere Zeit schwebende Frage über die Bedeutung einer in einem vollständig erhaltenen Exemplar und mehren Fragmenten erhaltenen Statue im Mus. Pio-Clementino endgiltig entschieden [1]). Die trauernde Frau aber sitzt hier, das Haupt verschleiert, die Stirn in die rechte Hand gelehnt, mit der Linken auf ihren Sitz gestützt, die Füsse auf einen Schemel gestellt, auf einem lehnlosen Polstersessel, unter welchem ein Korb mit Wolle steht, die sprechendste Erinnerung an ihre schlaue Webearbeit, mit der sie die Freier täuschte und hinhielt. Ihr gegenüber stehn, in leisem Gespräch über die Herrin mit einander begriffen, zwei ihrer dienenden Frauen, während in dem Exemplare des Mus. Kircheriano (S. 805. Note 2. A. b.), nach welchem die Zeichnung bei Thier'sch a. a. O. Nro. 4. gemacht, von rechts her, hinter Penelope eine ältere Dienerin, etwa Eurykleia herantritt mit etwas verdriesslichem Ansehn, als sei sie über die fortgesetzte Trauer der Herrin unwillig. — Ganz nach dem Motiv dieser Penelope nun ist

Nro. 102., eine Statue im Museo Pio-Clementino gearbeitet (Taf. XXXIII. Nro. 23.), abgeb. bei Rochette M. I. pl. 32., 1. danach in Müller's D. a. K. I. 9. 35., und bei Thiersch, Epochen Taf. 2., auch bei Clarac, M. d. sculpt. pl. 834. Nro. 2090. Vgl. Rochette M. I. p. 162., wo die Statue als Elektra erklärt wird, und p. 420., wo die Erklärung von Thiersch, Epochen S. 426. und Kunstblatt 1831. p. 209. ff., der auch Müller, Handb. 96. Anm. 12. und D. a. K. a. a. O. folgt, angenommen wird. Dass diese Erklärung, welche Penelope erkennt, die richtige sei, ist, ausser durch die Vergleichung unseres Relief's noch besonders durch das Vorhandensein eines Fragmentes einer ganz

1) S. Rochette M. I. in den Additions p. 420.

ähnlichen Statue (Taf. XXXIII. Nro. 19.), abgeb. bei Thiersch a. a. O. klar, welche, wie die Penelope des Reliefs einen Wollkorb unter dem Sessel stehn hat, während bei einem zweiten, ganz ähnlichen Tors im Museum Chiaramonti, abgeb. bei Rochette, a. a. O. pl. 33., 3. der Sitz weggebrochen ist. Auch noch in einem anderen Relief, welches, abgeb. bei Rochette pl. 71. 2., Homer der Penelope gegenüber sitzend darstellt, vgl. Rochette a. a. O. S. 420. und Welcker im Rhein. Mus. III. S. 620., ist der Wollkorb unter Penelope's Sitz befindlich, so dass wir diesen als ein sinniges, ständiges Attribut der Heroïne auffassen können. —

3. Penelope und Odysseus Vers 53 ff.

Auf dies erste Gespräch zwischen Penelope und dem noch als Bettler verkleideten Odysseus, nicht auf das spätere nach Erlegung der Freier, in welchem die Erkennung der Gatten erfolgte (Od. XXIII. Vs. 90 ff.) beziehen wir

Nro. 103., ein Wandgemälde aus Pompeji (Taf. XXXIII. Nro. 16.), abgeb. in Gell's New Pompeiana pl. 15 und danach Gal. om. III. 127 und einige Gemmenbilder, und zwar, weil in dem Wandgemälde Odysseus namentlich durch den Knotenstock, den er trägt, als Bettler bezeichnet ist. In jener zweiten Scene ist freilich Odysseus ebenfalls noch nicht als König bekleidet, aber nachdem er seine Rache an den Freiern geübt hat, kann er schwerlich noch mit dem Bettelstabe dargestellt werden. Hier aber sitzt er auf einem schwer zu bestimmenden Gegenstande, der wie eine Säulentrommel aussieht, im Saale an einer Säule, während durch ein Fenster eine Dienerin hereinschaut, Melantho etwa, welche noch damals Odysseus schmähte. Penelope steht vor ihm, sehr bezeichnend im Gestus des Sinnen's und der Betrübniss, die rechte Hand zum Munde erhoben, den Ellenbogen auf die Linke gestützt, in der sie Spindeln hält, denn sie kommt von ihrer Arbeit aus dem Frauengemach, um den vermeintlichen Fremdling über Odysseus Schicksale und Heim-

kehr auszukundschaften. Der Ausdruck der Bedenklichkeit und Zurückhaltung ist also vom Maler sehr gut erfunden und entfernt uns, genau erwogen, jeden Gedanken an einen vertraulichen Ausgang dieses Gespräches.

Denselben Gegenstand erkenne ich auch in

Nro. 104., einem Carneol von altem Stil in der Sammlung der Frau Mertens - Schaaffhausen in Bonn (Taf. XXXIII. Nro. 14.), in welchem Odysseus in einen seltsamen Mantel, der ein Fell als Bettlertracht (s. Taf. XXXIII. Nro. 12) darstellen mag, und mit dem Pilos auf dem Haupte auf dem Stuhle sitzt, den ihm Penelope hat stellen lassen, während sie selbst zu seiner Seite steht, wesentlich wie in dem eben betrachteten Wandgemälde. — Ganz ähnlich ist die Darstellung in

Nro. 105., einer alten Paste in Berlin, bei Toelken IV. 388, welche bisher Odysseus und Kalypso genannt worden ist, während der Stuhl, auf dem Odysseus sitzt, deutlich genug anzeigt, dass sein Sitzen am Meeresufer (Od. V. 157 f.), wo Kalypso ihn aufsucht, nicht gemeint ist. —

XI. Einundzwanzigster und zweiundzwanzigster Gesang.

Odysseus mit dem Bogen und der Tod der Freier XXI. Vs. 393 ff. und XXII. Vs. 5 ff.

Wir fassen in diesen letzten Abschnitt einige Bildwerke zusammen, welche sich nicht füglich trennen lassen, wie ja auch die Trennung des einundzwanzigsten Gesanges der Odysseia vom zweiundzwanzigsten nur eine äusserliche bei vollendeter Continuität der Erzählung von Odysseus Probeschuss durch die Aexte und der darauf folgenden Erlegung der Freier ist. Wir haben nur geschnittene Steine und etruskische Aschenkistenreliefe anzuführen, da beide hier in Rede stehende Begebenheiten bisher in keinerlei an-

derem Kunstwerk mit nur einiger Sicherheit nachweisbar gewesen sind. Odysseus mit dem Bogen, denselben ergreifend oder prüfend wird in Gemmenbildern wie die folgenden erkannt.

Nro. 106., Carneolscarabäus alten Schnittes und unbekannten Aufbewahrungsortes (Taf. XXXIII. Nro. 13.), abgeb. in der Gal. om. III. 122. Odysseus, vielleicht mit dem Pilos, ist im Begriff die Sehne an den Bogen zu befestigen.

Nro. 107. Antike Paste, Townley'schen Besitzes, bei Tassie-Raspe Nro. 9571. Odysseus mit Schwerdt und Bogen bewaffnet (?).

Aehnlich, aber ebenfalls unsicher der von Urlichs im bonner Winckelmannsprogramm von 1846. Nro. 6. p. 8 herausgegebene Chalcedon der Frau Mertens-Schaaffhausen, und mehre andere Steine und Pasten ohne irgendwie schärferen Charakterismus.

Ebenso glaubt man den Kampf des Odysseus gegen die Freier und den Tod derselben in einigen geschnittenen Steinen zu erkennen, welche jedoch keineswegs bestimmt charakterisirt und daher füglich auch anders erklärbar sind, wie z. B. die von Winckelmann P. d. St. III. 364 hieher bezogene antike Paste in Berlin von Toelken II. 156 aus Il. IV. 499 gedeutet wird.

Je geringer die Gewähr solcher Erklärungen ist, um so mehr eile ich, zum Schluss noch einige sichere Denkmäler unserer Scene aus etruskischem Kunstkreise anzuführen. Die Aschenkisten mit dem Tode der Freier sind nicht selten, wie denn der Gegenstand, der Tod so Vieler, ganz des Inhalt's ist, wie ihn die Etrusker für ihre Aschenkistendarstellungen liebten. Jedoch ist die Vorstellung keineswegs in allen Fällen sicher, wo man sie angenommen hat, und als unzweifelhaft können nur Reliefe wie die folgenden gelten.

Nro. 108. Aschenkistenfragment im Museo Guarnacci in Volterra (Taf. XXXIII. Nro. 17), abgeb. in der

Gal. om. III. 123. Die Freier, deren zwei ganz, ein dritter zum Theil erhalten ist, liegen auf einer reichen Klisia bei der Tafel, von welcher wir einen Theil nebst einem aufwartenden Knaben sehen. Odysseus, in einer Kleidung, welche die Bettlertracht andeutet, aber durch den Pilos bezeichnet, schiesst eben, am linken Ende des Bildwerkes stehend, einen Pfeil auf die Freier ab.

Nro. 109., ein zweites Fragment (Taf. XXXIII. Nro. 20), zuerst von Gori im Mus. etr., dann von Inghirami G. O. III. 121 veröffentlicht, zeigt von Odysseus nur die Hand mit dem Bogen; die Freier liegen auch hier, drei an der Zahl, auf einer üppigen Klisia, vor der ein Tisch mit Trinkgeschirren nebst zwei aufwartenden Knaben steht. Der vorderste der bedrohten Freier erhebt zu seinem Schutze gegen Odysseus Pfeile einen undeutlichen, schildartigen Gegenstand. Einen eigenthümlichen Zusatz finden wir am rechten Ende des Bildes. Dort steht in einem zweisäuligen Tempelchen auf hoher Basis ein weibliches Götterbild, das schwer als das einer bestimmten Gottheit zu bezeichnen ist. Zu ihm flieht, erschrocken auf Odysseus umblickend, eine Frau, welche das Götterbild ergreift und vor ihm niederknieen zu wollen scheint. Von einer bei dem Freiermorde anwesenden Frau weiss nun freilich der Dichter Nichts, aber es lag nicht fern, da ein verbuhlter Umgang der Mägde des Odysseus, namentlich Melantho's, mit den Freiern mehrfach hervorgeben wird, und da Homer die Züchtigung der frevelnden Mägde durch Odysseus beschreibt, eine derselben, Melantho etwa, als im Saale bei den Freiern anwesend darzustellen. Die verschiedenen Acte von Odysseus Rache sind auf diese Weise zusammengezogen, wie vielleicht in irgend einer Tragödie geschehen sein mag, deren ja, wenigstens nach wahrscheinlicher Annahme, mehre den Tod der Freier oder Odysseus Rache zum Gegenstande hatten, und in welchen die Acte in einer Erzählung so zusammengezogen sein mogten, wie wir es hier sehen. Aber auch der Gedanke an eine selbständige

Erfindung des etruskischen Künstler's in diesem Sinne ist nicht auszuschliessen. — Dasselbe Motiv, wenn auch anders ausgedrückt, finden wir in der ungleich besten Darstellung der Rache des Odysseus in

Nro. 110., einer chiusiner Aschenkiste (Taf. XXXIII. Nro. 18.), abgeb. in der Gal. om. III. 125. Hier steht das wiederum schwerlich speciell zu benennende Idol, hochgeschürzt auf einer Stele, Melantho ist zu demselben geflohen und umfasst es, während ein Mann sich hinter der Stele zu verbergen sucht. In diesem dürfen wir vielleicht den Herold Medon erkennen, von dem der Dichter singt, dass er sich freilich nicht hinter einer Stele, wohl aber (Vs. 362) unter einem Thronsessel zu verbergen suchte. Ausser diesem sind fünf andere von Odysseus bekämpfte Männer dargestellt, nicht, wie in den vorigen Nummern auf der Klisia liegend, sondern zum Theil kämpfend, zum Theil getödtet oder verwundet niedergestürzt. Neben Odysseus aber, der mit dem Bogen kämpft, sehen wir Telemachos, der wie sein Vater den Pilos trägt, um ihn als Odysseus Sohn unzweifelhaft zu bezeichnen, und der eben einen niedergeworfenen Freier mit dem Speere zu durchbohren im Begriffe ist. Die einzelnen Figuren sind gut gezeichnet und die allgemeine Verwirrung in dem Saale ist nicht unschicklich ausgedrückt. —

So schliessen wir unseren Bilderkreis zur Odysseia mit einem etruskischen Kunstwerke. Blicken wir auf die zusammengestellte Bilderreihe zurück, so wird uns die merkwürdige Thatsache nicht entgehen, dass in diesem Kreise die Vasenmalerei und überhaupt die ältere Kunst auffallend schwach vertreten, sowie dass der Bilderkreis ein keineswegs reich zu nennender ist. Es dürfte sich, wenn wir uns der Bilderreihen zu den anderen troischen Epopöen erinnern, auch hieraus zeigen, mit welch überwiegender Kraft in der Blüthezeit griechischen Leben's und griechischer

Kunst die eigentlich nationale Heldenpoësie des Kampfes um Ilion und der Zerstörung der Stadt auf alle künstlerische Production eingewirkt hat, während das meisterhafte Gedicht von Odysseus Heimkehr, welches für uns, die Nichthellenen, mit Recht den Platz unmittelbar neben dem Nationalepos, der Ilias einnimmt, im Kreise des hellenischen Leben's selbst nicht zu einer so ausgebreiteten, wenigstens nicht zu einer so nationalen Geltung gelangt ist. —

Der Vollständigkeit wegen schliessen wir noch die Telegonia an, das späteste, schwächste, von allerlei localgenealogischen Einflüssen durchsetzte und zersetzte Epos des Cyclus, welches, obwohl ein paar auf dasselbe oder seinen Tragödienkreis bezügliche Bildwerke notirt werden können, eigentlich als bilderlos und unwirksam für die Kunst betrachtet werden kann. Auch darin liegt ein Wink für das Verständniss des Wesen's und der Quellen der griechischen Kunstproduction, welche sich an lebendige, echte, nationale Poësie, nicht an die schwachen Nachtriebe derselben und ihre localen Interesse anschloss.

VIII. a.

Kreis der Telegonia.

Literarische Bearbeitungen: Epos: *Τηλεγονία* in zwei Büchern von Eugammon von Kyrene, nach Eusebios aus Ol. 53 [1]). Inhalt nach den Excerpten aus Proklos Chrestomathie:

Die Freier werden von den Angehörigen begraben, und Odysseus schifft, nachdem er den Nymphen geopfert hat, nach Elis, um die Rinderheerden anzusehn; und er wird von Polyxenos gastlich aufgenommen und erhält von denselben einen Krater zum Geschenk. Auf diesem befanden sich die Geschichten von Trophonios und Agamedes und von Augeias. Nachher kehrt er nach Ithaka zurück, und bringt die von Teiresias vorgeschriebenen Opfer. Und darauf kommt er zu den Thesproten, und heirathet Kallidike, die Königin der Thesproten. Darauf entsteht ein Krieg der Thesproten gegen die Bryger, in welchem Odysseus die ersteren anführt. Ares treibt die Genossen des Odysseus in die Flucht, und gegen diesen stellt sich Athene zum Kampfe. Beide trennt Apollon. Nach dem Tode der Kallidike empfängt das Königthum Polypoites, Odysseus Sohn, während Odysseus selbst nach Ithaka zurückkehrt. Unterdessen war Telegonos [Sohn des Odysseus von Kirke], der zur Aufsuchung seines Vater's umherschiffte, in Ithaka gelandet, und verwüstete die Insel. Odysseus aber, der zur Hilfe herbeieilte, wurde von seinem Sohne, der ihn nicht kannte getödtet. Und Telegonos, nachdem er den Irrthum erkannt hatte, überbringt Telemachos und Penelope zu seiner Mutter Kirke und diese macht sie unsterblich. Und es heirathet Telegonos Penelope, Telemachos aber Kirke.

Tragödien [2]) von Sophokles, Apollodoros, Chairemon, Lykophron; römische [3]) von Pacuvius.

1) Welcker, Ep. Cycl. I. S. 311 ff., II. S. 301 ff. — 2) Sophokles *Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλὴξ* = *Νίπτρα* Welcker, Griech. Tragg. I. S. 420 ff., Spross: *Εὐρύαλος* das. S. 248 f.; Apollodoros *Ἀκανθοπλὴξ* = *Ὀδυσσεὺς* das. III. S. 1046, Spross: *Τεκτονοκτόνος* (?) das.; Chairemon: *Τραυματίας* = *Ὀδυσσεὺς* das. S. 1037; Lykophron; *Τηλέγονος* das. 1257. — 3) Pacuvius: Niptra nach Sophokles, Welcker a. a. O.

Nur Odysseus Tod können wir als Gegenstand der auf die Telegonia gegründeten Tragödien, abgesehen von den beiden Sprossen, welche Odysseus als Mörder seines unerkannten Sohnes Euryalos enthielten, nachweisen. Durch den Rochenstachel kommt Odysseus um, wahrscheinlich nach der Erfindung der Tragödie, indem Telegonos denselben an seiner Lanze führt. Nach Aischylos aber in den Psychagogen weissagte Teiresias dem Odysseus, er werde durch den Rochenstachel sterben, den ein Geier aus der Luft mit seinem Koth auf des Helden Kopf fallen lasse [1]). Diesen Tod des Odysseus durch den Rochenstachel enthält

Nro. 1., eine Vase (Taf. XXXIII. Nro. 22), abgeb. bei d'Hancarville II. 27, in Inghirami's Vasi fittili II. 167 und in Welcker's alten Denkmälern III. Taf. 30. 1. nur mit der durch die griechische Darstellung bedingten Veränderung, dass der Vogel den Rochen im Schnabel über Odysseus Haupte trägt. Odysseus ist eben von seiner zweiten langen Abwesenheit zurückkehrend gedacht, deshalb erscheint er mit einem Gefährten im Schiff, wie jener jugendlich und in der Schiffertracht. Der Genoss aber wirft eben das Anker aus. Auf dem Felsen am Ufer sitzt eine Frau, in der Welcker a. a. O. 459 Penelope erkennt, die, am Meeresufer sitzend, sehnsüchtig Odysseus Wiederkehr erwarte; ich kann in derselben nur eine localbezeichnende göttliche Figur, eine der Nymphen anerkennen, bei deren Grotte Odysseus auch in der Odysseia durch die Phaiaken gelandet wird. — Ohne bestimmte erkennbare Situation ist

Nro. 2., ein Vasenbruchstück (Taf. XXXIII. Nro. 21.), das aus Stouart's Besitze nach Rom gekommen, und im Bull. v. 1843 S. 82 erwähnt ist, abgeb. in Welcker's alten Denkmälern a. a. O. Nro. 2. Zwei in geringen Resten erhaltenen Figuren edelsten Vasenstils sind die Namen *ΤΗΛΕΓΟΝΟΣ* und *ΚΙΡΚΕ* beigeschrieben. Kirke scheint

1) Welcker, alte Denkmäler III. S. 460.

Telegonos einen Bogen zu überreichen, wahrscheinlich beim Abschied, als er ausfährt, den Vater aufzusuchen. Welcker folgert a. a. O. S. 461 aus dem Vorhandensein dieses Bruchstückes, dass entweder die Telegonia oder die aus derselben geschöpften Tragödien lange Zeit in weiten Kreisen, in gutem Andenken blieben. Dies glaube ich eher für die Tragödien, namentlich für die sophokleïsche, als für das Epos annehmen zu dürfen. —

Druck von Carl Georgi in Bonn.


ASHMOLEAN
OXFORD
MUSEUM